MAHMOUD AL-ASHIRI



د. محمود العشيري

شعريّة القصيدة

في المبادئ المحايثة للنصّ الشعريّ

شعرية القصيدة

في المبادئ المحايثة للنص الشعري
(دراسة في سقط الزند)

د. محمود العشيري

جامعة جورجتاون-قطر





الفهرس

مقدمة

الحمْدُ لله فاتحَةُ كُلِّ خَيْرٍ وتَمامُ كُلِّ نعْمة :

هذا عَمَلي حولَ «**شعْريَّة البِناءِ في سقْطِ الزَّنْدِ**» ، اتخذته معبرًا لقراءة جانب من **شعرية القصيدة** العربية ؛ من خلال نصٍّ لشاعر كان أكثر الشعراء موسوعيةً في التراث العربي ، وهو عَمَلٌ ظَلَلْتُ أعوامًا أحُوصُ شُقُوقَه ، وأَيُّ جَرْدٍ أَرْقَعُ ! والأَمْرُ يَعْرِضُ دُونَهُ الأَمْرُ وَكُلَّما قَطَعتُ عَلَمًا بَدا عَلَمُ ، وإذا بالخصَاصِ يُرى في جَوْفها الرَّقَمُ ، وبكُلِّ وادٍ أَثَرٌ منْ ثَعْلبة ، حتى تَخايَلَ لنا أَنَّ السَّلامَةَ منْهُ تَرْكُهُ ما فيه ، فَرُبَّ قَوْلٍ أَشَدُّ منْ صَوْل .

اخْتَرْتُ هَذا البحثَ ظنًّا بأنِّي ابْنُ بَجْدَتِها- والبَلاءُ مُوَكَّلٌ بالمَنطِق- فإذا بأَمْرِ نَهارٍ قُضِيَ ليلاً ، وبالنَّصِّ والمَنْهج أَنْفَذُ منْ خَازقٍ وبالباحِث بَنَانُ كَفٍّ ليسَ فيهَا سَاعِد ، فَأَوَّلُ الغزْوِ أَخْرَقُ ، وأيُّ فَتى قَتَلهُ الدُّخَانُ .

ولَوْلا وَجْهُ الله والعلْمِ ، وَكَوْنُ الهَوى يَقْطَعُ العَقَبَةَ ، وَثَوْبُكَ لا تَقْعُدْ تَطيْرُ به الرِّيحُ ، وأَوَّلُ الشَّجَرَةِ النَّواة- لَقَعَد بِنا الهَوْلُ وَكُنَّا أُكْلَةَ الشَّيْطان . أَهْلُ القَتيْلِ يَلُونَهُ ، فَمَنْ لَنَا!

نَخَافُ أنْ قِيلَ : أَخْصَبَ الزَّمَانُ فَجَاءَ الغَاوِي والهاوي ، وما عَهْدُنا بالـمُجيْدِ إلاّ كأُمِّ الصَّقْرِ ؛ مقْلاتُ نَزُورُ . ويُقالُ عَنْ كَلامنا «بَدَلٌ أَعْوَرُ» ، وما هُو بالبَدَلِ ، وإنَّما هو كَلامٌ عَنْ كَلام أبي العَلاءِ ، كَلاَمٌ في كَلامِهِ ، حَاوَلْنَا بِهِ إِحْياءَ شِعْرِيَّتِهِ في نُفُوسِنَا ، فَهَلْ كَانَ «أَجْنَاؤُهَا أَبْنَاؤُها»؟

زَاحَمَتْ نَاقتي النُّصُوصَ والمَنْهجَ ، فَمَرَّةً خَبَّتْ ومَرَّةً بَرَكَتْ ، وَلَطالَما أَكْثَرْنا الحَزَّ وأَخْطَأْنَا الـمَفْصلَ ، فَأخو الظَّلْماء أَعْشَىْ بالليلِ . لكنْ حَسْبيَ أنَّنا أَخْلَصْنَا ، رَمَيْنا فيه بِأَرْوَاقنَا ، ومازِلْنَا حتى بَرِحَ-في رَأْينا- الخَفَاءُ ، فَرُبَّ رَمْيَةٍ منْ غَيْرِ رام .

ومـا جِئْتُ بالقَضِّ أو القَضِيْضِ ، وإنَّما هُو بَقْلُ شَهْرٍ وشَوْكُ دَهْرٍ ، وَلَنْ يَرْجعَ السَّهْمُ على فُوقِهِ ، ولكنْ حَسْبُنا من القِلادَةِ ما أَحَاطَ بالعُنُقِ ، فَرُبَّ فَرَسٍ دُونَ السَّابِقة .

إن كان من طبيعة مقدمات الأطروحات العلمية أن تحدد موقف البحث من الدراسات السابقة لإكسابه شرعيته ، فحسبنا أن نقول أن سائر الكتابات السابقة حول أبي العلاء وإن تفاوتت-بطبيعة الأمور- في رصانتها إلا أن كل كتابة كانت تبتغي وجهتها التي تقصد ، سواء أبرزتها ونَصَّت عليها أو دارت في خَلَدِ كاتبيها بوصفها هاجسًا ملحًا للكتابة ، وتغاورت الأهداف مع تواتر الكتابات حوله وحول أدبه .

وحسبنا أيضًا أن نشير فيما يتصل بما كتب حول أبي العلاء إلى أطروحة أ . مصطفى صالح التي ترجمها إلى العربية تحت عنوان «كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري» ، والتي اشتملت على سبعمائة واثنين وعشرين مصدرًا ، عدا قائمة آثار أبي العلاء نفسها . ورغم تقدم الأطروحة الزمني (صدرت عام ١٩٧٨ وكان معظمها قد نشر بالفرنسية- كما أشار- في العددين (٢٢ ، ٢٣) أعوام ١٩٦٩ ، ١٩٧٠م من مجلة الدراسات الشرقية) إلا أنها تقدم صورة واضحة عن البحوث التي دارت حول أبي العلاء وأدبه حتى زمن إعدادها ، إذ تلقي الضوء على خطة عمل هذه البحوث وأهدافها .

ورغم أن الكثير والكثير من الكتابات حول أبي العلاء انصرفت إلى شخصيته ؛ معالمها وسلوكها وفلسفتها ، وفي أحسن الأحوال كانت الكتابات تنطلق من أدبه ولكنها لا تثبت أن تفارقه بعد سطور ولا تعود إليه ، ليصبح أبو العلاء نفسه ، لا ما أنتج ، هو محل الاهتمام . رغم ذلك فقد تقدمت الدراسات في العقود الأخيرة صوب الدراسة الفنية لأبي العلاء خاصة في رسالة الغفران أو اللزوميات أو مجمل شعره دون تمييز بين ديوان وآخر ، وثمة دراسات أخرى اشتغلت عليه لغويًا ، وغيرها تناولت الجانب النقدي .

لقد قصد الآخرون غير ما قصدنا فأجادوا وأحسنوا ، ولما كان البحث يضع نفسه بصدد أسئلة أخرى بإجراءات مختلفة ، أو ربما كانت نفس الأسئلة بخلفيات معرفية مغايرة- كان له شيء من الحق أن يقول كلمة في نص من نصوص أبي العلاء .

أما «سقط الزند» فحتى وقت إعداد هذا البحث لم يكن قد دُرس منفردًا دراسة نقدية على الإطلاق في أطروحة جامعية ، فضلاً عن أن تغني المقاربات المتعددة لبعض جوانبه الباحث عن الشروع في التعامل معه ، يضاف إلى ذلك أنه لم يسبق

التعامل معه في ضوء مفاهيم الشعرية . فإذا أضفنا إلى ماسبق انشغال الباحث بإعداد إجراءات مناسبة لدراسة القصيدة العربية في بعض مناحيها ، انطلاقًا من طبيعة العربية ؛ أعني خصائص الأساليب وخصوصيات الإيقاع- كانت الجِدَّة التي يأمل الباحث في إنجازها أو إنجاز شيء منها .

يدرس البحث الشعرية (**البويطيقا**) في ديوان أبي العلاء المعري . والشعرية تعني ذلك العلم الذي يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، هي العلم الذي يدرس الأدبية في النصوص ، ما يَجْعَلُ من رسالة لفظية ما أثرًا فنيًا .

غير أنها تتخلى عن كونها اسمًا لعلم حاول أن يكتشف القوانين الكلية التي تقف خلف الظاهرة الأدبية ، من خلال دراسة موضوعه (موضوع ذلك العلم) ، الذي لم يكن الأعمال الفردية وإنما الأدبية التي تتولد عنها هذه الأعمال وتحققها- تتخلى عن ذلك لتصبح صفة للمبادئ الفاعلة في صنع ظاهرة من الظواهر ، أدبية كانت أو غير أدبية . ونحن هنا نديرها في إطار الأدب ، وتحديدًافي إطار ديوان أبي العلاء «سقط الزند» .

وعندما يدرس البحث «البناء» فإنه يعني دراسة الخطاب الأدبي في علاماته التي لاتبلغ مستوى الجملة والأخرى التي تتجاوزه إلى النص بوصفه مُرْسلةً شعرية ، مع التسليم بعلاقة الإدماج القائمة بين وحدات الخطاب الكبرى والصغرى ، آخذين في ذلك بديناميكية الوحدات ومفهوم العامل المسيطر أو القيمة المهيمنة لدى الشكلانيين .

حَدَّدنا في التمهيد منهج الدراسة ، لنعين الرافد الذي عنه تصدر مقولاته النظرية ومنظومته الإجرائية وجهازه الاصطلاحي وكذا موقف الباحث في النظر إلى التراث والفكر النقدي المعاصر أيضًا ، الذي تعود صورته إلى الآخر الثقافي .

بعد أن حَدّدنا في **الفصل الأول** الذي يحمل العنوان (**مبادئ ومفاهيم**) أبعاد الشعرية النظرية وعلاقاتها وحَدَّدنا مفاهيمنا الأساسية ومرتكزات ما استخدمنا من إجراءات ، انطلقنا في **الفصل الثاني** إلى دراسة (**شعرية الإيقاع**) ؛ شعرية الوزن وشعرية القافية . قَدَّمنا في الأول وصفًا لأوزان «سقط الزند» مقارنين بين المعري ومجمل الذائقة الشعرية ، اعتمادًا على إحصاءات الأوزان التي قَدّمها كل من براون ليخ وجان كلود فادييه ود . جمال الدين بن الشيخ ود . إبراهيم أنيس ، وحللنا البنية العروضية للسقط في ضوء ذلك . درسنا أيضًا دور «الزِّحاف» في تَفْعيل البناء

الإيقاعي على مستوى القصيدة ككل لنبحث في عروض وإيقاع النص لا البيت فقط ؛ إذ يُمثّل الزِّحافُ من الوزن «البنية المتغيرة» داخل «النظام الثابت» وتغدو مواضعه بؤرًا للنبض في جسد القصيدة .

أيضًا درسنا «التدوير» في الديوان وما يرتبط به من خصوصية إيقاعية ، كذا فَصّلنا القول في اختصاص وزن «الخفيف» به وتلك العلاقة ثلاثية الأطراف التي تقوم بين (التدوير- نزعة الاسترسال- القص) وكيف أن أيًّا من قصائد الخفيف لا يكاد يخلو من حوارية واضحة مباشرة أو غير مباشرة .

وبحثًا عن شعرية القافية ، لم تكن القافية عنصرًا (مضافًا إلى) البيت ؛ فمجردُ وُجُودها يُنشئ حولها نظامًا فريدًا تتواشج فيه قيم كثيرة لا سبيل لفحصها إلا بتفكيكها وإعادة تركيبها .

درسنا في ذلك «حروف الروي» في الديوان ، وعلاقة ذلك بمجمل الشعر العربي . وكذا أفردنا «حروف الوَصْل» بالدراسة ، وتحديدًا «الوصل بالهاء» وما يؤسس له من التزام مقطعي كمًا وكيفًا كان مكونًا لثبات قيم صوتية خاصة ، هذا إضافة لما مارسه الضمير من وظيفة إرجاعية للتدليل به من العروض إلى حشو البيت وموضوع الفقرة الشعرية .

كذا درسنا علاقة الكلمات الغريبة بموقع القافية ، وعلاقة كلمات القافية بعامة بالبناء التركيبي للبيت درسناها تحت مسمى «نحوية القافية» . وكذا تناولنا علاقة كلمة القافية بالبيت دلاليًا ، ورأينا أنها تختزن الوجهة الدلاليّة للبيت باعتبار النهاية والوقف . فيغذي موضع القافية نفسه دلالة الكلمات ، كما تغذيه دلالاتها ، لتصبح العلاقةُ بين كلمة القافية وموقعها متبادلة التعاضد .

وفي (**الفصل الثالث**) درسنا (**شعرية الدلالة**) وفيه بحثنا شعرية المقطعة وشعرية القصيدة .

درسنا في ضوء مفهوم «حُسنْ التخلص» بناء القصيدة المتعدد أحيانًا عند المعري ، الذي يفُصح عنه بالتخلص (الانتقال) الجلي أحيانًا والخفي في أحايين ، وارتباط التعدد غالبًا بالمدح . غير أننا في أحايين أخرى نرى صدور النص عن موردٍ واحدٍ وإن لبس ثوب التعدد ، على نحو ما حَلَّلنا تفصيليّاً القصيدتين (٤٠) ، (٥٨) من الديوان .

ولاحظنا علاقة بين طول القصيدة وتعدد موضوعاتها وتماسكها وبين الإطناب ، علاقة تغدو كوجهي العملة في التلازم . هذا الإطناب يقدم عَرْضًا متماسكًا ، ويقود القصيدة دون عنف ، رغم كثرة الاستطرادات ، نحو غاية واحدة وبنية منطقية يصدر عنها النص ، فبحثنا بنية الخطاب الإطنابي من خلال القصيدتين (٦٤) ، (٣١) من الديوان .

وفي مبحث آخر حاولنا استكشاف المبدأ الذي يقف وراء التخييل (الصورة الشعرية) في»سقط الزند» ، ومن هنا عكفنا على بحث مسألة التصور الاستعاري الذي يصدر عنه المعري . وحَللنا ذلك من خلال بحث تجليات صورة السيف في الديوان ، ثاني أكبر الموضوعات الدالة المتواترة بقوة في الديوان بعد الناقة .

ورأينا أن المعري لو كان مبصرًا لما أنتج لنا صورة «شعرية» تختلف عَمّا قَدّم ، ذلك أن إنتاج الصورة الشعرية خبرة باللغة لا بالأشياء التي تصورها اللغة وعلاقات الصورة ليست علاقات بين الأشياء أو المدلولات قدر ماهي علاقات بين الدَّوال .

وندرس بعد ذلك المبالغة في الديوان بوصفها معْلمًا من معالم خطاب التصنيع الذي ينتجه المعري ، كذا ندرس اشتغاله على تلك العلاقة القائمة بين الدال والمدلول بخلخلتها ، بربط الدال أو المدلول بدال آخر ومدلول مغاير ، لكن هذا الربط ليس له أساس سوى (التوهم) . وفي ضوء ذلك نَدْرس الإيهام في المدلول ، وفيه ندرس «الإلغاز» «والتورية» و«التعبير بالمصطلحات» ، وندْرس الإيهام في الدَّوالّ ، وفيه «الجناس» تحت عنوان «الجناس من تشابه المصادفة إلى تشابه الربط» .

هذا لنقرر في النهاية تماهي المعري في السقط مع المشترك في الذائقة الجمالية السائدة للشعر ، مُشْبعًا النموذج النوعيَّ السائد بقصائد توغلُ في تأسيس جمالية النموذج . لقد كانت قصيدة «سقط الزند» أكثر رعاية لبنية الكتابة السابقة عليه وكان المعري أكثر التزامًا بمقومات القاسم المشترك الأعلى للتقاليد الأدبية السابقة عليه ، وكان التشابه مع النموذج المطروح قبله هو إطاره لتخليق شعرية نصه ، بحيث تصبح تنويعاته الداخلية ، فقط ، هي ما يحمل ميزته وفرادته ، حتى إزاء مَنْ يتصاقب معهم .

تمهيد

حول المنهج

يقول ديكارت : خير لك أن تعدل عن طلب الحقيقة من أن تلتمسها من غير منهج .

وليس المنهج في تفريع الفصول والمباحث ، وإنما قبل كل شيءفي طريقة النظر وعمل الفكر . ومن هنا يعتمد البحث مفاهيم الشعرية وما يمكن أن يرفدها من فكر بنيوي وأسلوبية وظيفية وإحصائية(١) ، غير متخلين في سائر الأحوال عن الأخذ بمفاهيم الاتصال ما دعت الحاجة ، وإدراج المرسلة الشعرية في سياق تواصلي ، معتدين بانتمائها التاريخي وسياقات تقبلها إلى جانب حضورها الآني .

ويبني البحث- الذي نحن بصدده- إجراءاته التي يستشرف بها النص بحسب

---

(١) بينما هاجس الأسلوبية -كما يقول دكتور المسدي- هي استيحاء شعرية النص ثم تعليل وجودها عبر قرائن النسيج اللغوي ؛ سعيًا لفهم سر الإبداع من خلال شبكة التركيب اللغوي وعملاً علي ربط العناصر الموضوعية - التي هي أدوات القول- بالحالة الشعرية التي هي حقيقة فنية أكثر منها موضوعية- فإن هاجس البنيوية الأكبر - ومازال الكلام له - هو استنباط علاقات تخفى علي الحِسِّ الظاهر واشتقاق قرائن تتوارى ثاوية وراء ملفوظ النص ، وهمها الأوكد أن تعثر على نمط من الانسجام يمكنها أن تخرجه على هيئة تشكيل صوري ، إذ تمثل البنيوية رؤية تقديرية بها تصبح حقيقة الظواهر مقيدة بطبيعة روابط الأجزاء المكوِّنة لها ، أكثر مما هي لصيقة بماهية كل جزء أو بجوهر الكل المتراصف عبر الأجزاء . وبينما شارح النص عند الأسلوبيين مُفَكِّك لرسالة فنية ، فهو عند البنيويين مُرَكِّب لبناء صوريّ يلتقط عناصره بين حنايا الرسالة الفنية . (راجع : د . عبد السلام المسدي : في آليات النقد الأدبي . سلسلة مفاتيح - دار الجنوب للنشر - تونس - ١٩٩٤م . ص٥٥ : ٧٣) .
وبذلك تسعى الأسلوبية (كعلم) والبنيوية (كنظرية ومنهج في النظر) إلى مقاربة شعرية النص انطلاقًا من تشكيله اللغوي ، وهو ما سوغ لنا اعتمادهما معًا كخلفية مرجعية لمفاهيم البحث .

ما يعترضه من ظواهر جديرة بالنظر والدراسة ؛ فالإجراء هو جانب المنهج المتغير- طبقًا لطبيعة الظاهرة- لاختبار النصوص ومقولات النظرية نفسها ، ربما بما يعود على الإجراء نفسه بالتعديل من آنٍ لآخر ومن سياق لغيره ، فالعلاقة تقوم على التجادل بين هذه الأطراف الثلاثة (النص- النظرية- الإجراء) تأثيرًا وتأثرًا .

وتقاس القيمة الحقيقة للمنهج بما يختزنه من طاقة إجرائية يُتَوَصَّل بها للغايات المرجوة من البحث المزمع إنجازه .

أما النموذج القارّ الذي تشتغل عليه إجراءات المنهج فهو نموذج لساني ، بما يتوفر أمام الباحث من صياغات تقوم على وصف القدماء ومداخلات المحدثين بما يُمَكِّن من مقاربة نقدية في المقام الأول ، تقوم على مقومات لسانية . أيضًا يظل النموذج البلاغي العربي ، بما هو تناول جمالي للغة ، أداة مناسبة في أحايين في يد الباحث لاستكناه بعض جماليات النصوص ومبادئ شعريتها .

ثم يأتي المصطلح ليصوغ معالم النظرية ، وهو ليس وحدة معجمية اعتيادية ، وإنما هو «**كلمة أو مجموعة من الكلمات ، تتجاوز دلالتها اللفظية والمعجمية إلى تأطير تصوّرات فكرية ، وتسميتها في إطار معين ، تقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها ممارسة في لحظات معينة . والمصطلح بهذا المعنى ، هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي ، يمتلك قوة تجميعية وتكثيفية لما قد يبدو مشتتًا في التصور**»[(١)] .

والمنظومة الإجرائية ، والجهاز الاصطلاحي اللذان يعتمدهما البحث يعودان معًا إلى خلفية معرفية مؤطرة بحدود مفاهيم الشعرية وما يغذيها من أفكار بنائية وأسلوبية- كما أشرنا مسبقًا- في إطار سياق تواصلي . لكن ما نؤكد عليه هو إقرارنا بإمكانية تكامل هذه المفاهيم معًا ، لاتحاد مشربها وصدورها عن البناء اللغوي للنص الأدبي بالأساس ، فتتماسك معًا مكونة نظرية خاصة تحدد طبيعة الأدب وعلاقاته . إلى هذه الأفكار النظرية تعود مفاهيم البحث .

أشرنا هذه الإشارة ، ذلك أن المصطلح والإجراء (الجانب المرئي من المنهج)

---

(١) أحمد بوحسن : المصطلح ونقد النقد العربي الحديث ، مدخل إلى علم المصطلح- مجلة الفكر العربي المعاصر- العدد ٦٠ ، ٦١ - ص ٨٤ .

يختصران في أحشائهما خلفيةً معرفية (قسمه الخفي غير المرئي الممتدة جذوره إليه) تَمْثُل بمجرد استحضارهما ، بل رهنًا بهذا التصور النظري السابق يتم اختيار المصطلح والإجراء ، فهما ليس عملية اعتباطية أو مَجّانية ، إنما اختيار ضمني سابق له ما يحدده ويوجهه ، لأنهما معًا يمثلان من المنهج الإجابة الصريحة والعلنية عن الأسئلة الضمنية التي يطرحها قسمه الخفي اللامرئي ، والتعامل السليم مع المنهج لا يتحقق إلا أخذًا بتكامل هذه المكونات وتناسقها .

وعلى الدوام يجب ألا تبقى الخلفية المعرفية خارج تصور مشكل المنهج وتشعباته ، فلا يمكننا الجمع بين المكونات الظاهرة لمنهج ما (استخدام المصطلح وتوظيف الإجراء) ، والجانب اللامرئي من منهج آخر(خلفية نظرية معرفية مرتبطة بمنهج مغاير) ، لما يمكن أن يتولد عنه من تشويه وتلفيق بين وجهي المنهج الظاهر والخفي ، التي من المفترض أن يطبع العلاقة بينهما انسجام وتناسق تامّان[١] .

ولا يعني هذا أن المناهج تعمل في جزر منفصلة عن بعضها ، فثمة تداخل وتقارب ، وربما تطابق في بعض زوايا النظر ، يتم هذا عند النقاط التي تعود إلى أسس معرفية متفقة . هنا تتلاقح المناهج- كما تتلاقح العلوم لإنتاج علوم متراكبة- لإنتاج منهج مُعَدَّل ، قادر على معالجة مستجدات النظرية التي لا تكف عن التطور . مع التأكيد على أمرين ضابطين للتداخل والتخارج بين المناهج المختلفة : «**الأول : أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق ، ولابد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة . والثاني : أنه يوظف دائمًا لاستكمال الإجراءات التي تؤدي إلى نجاعة التحليل النقدي للظواهر الأدبية**»[٢] .

وبعامة يبقى الحكم على كفاية منهج ما رهين تماسك مفاهيمه النظرية وكفاءة إجراءاته وتحدد مصطلحاته ، بما لا يمكن تَلَمُّسُه إلا من خلال التطبيق وارتباطه بموضوع وظرفٍ تاريخي محددين ، ومن ثم تظل كفاية المنهج مسألة نسبية في ضوء هذه المتغيرات[٣] .

---

(١) د . عبد العالي بوطيب : إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث - عالم الفكر- المجلد (٢٣) - ١٩٩٤م . ص ٤٥٧ ، ٤٥٨ .

(٢) د . صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر . الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٧ . ص٢٠ ، ٢١ .

(٣) د . عبد العالي بوطيب : السابق ص ٤٦٠ .

فالحقيقة فيما نعتقده «**ليست إلا القاعدة التي تُسَيِّر مناقشاتنا وتنظمها ، الحقيقة قاعدة منهجية ، وليست كائنًا موجودًافي العالم ينتظر من يستولي عليه ويصبح سادنه أو حارسه . . . الحقيقة بالنسبة لي هي ، فقط ، هذا الانفتاح ، وهذا القبول بتبادل الآراء والمحاجّات**»[1] .

ويتبنى البحث موقفًا من التراث يلخصه قول د . محمد عابد الجابري التالي عن شكل حضور التراث بعامة كمفهوم أيديولوجي في الخطاب العربي الحديث والمعاصر :

«**إذا كان الإرث أو الميراث ، هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محله فإن التراث قد أصبح - بالنسبة للوعي العربي - المعاصر عنوانًا على حضور الأب في الابن ، حضور السلف في الخلف ، حضور الماضي في الحاضر . ذلك هو المضمون الحي في النفوس الحاضر في الوعي ، الذي يعطي للثقافة العربية الإسلامية عندما ينظر إليها بوصفها مُقَوِّمًا من مقومات الذات العربية وعنصرًا أساسيًا ورئيسًا من عناصر وحدتها . ومن هنا ينظر إليها-إلى تلك الثقافة- لا على أنها بقايا ثقافة الماضي ، بل على أنها «تمام» هذه الثقافة وكليتها : إنها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين ، والتطلعات . وبعبارة أخرى : إنها في آن واحد المعرفي الأيديولوجى ، وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية**»[2] .

وعلى ذلك فليس للتراث ذلك البعد الماضوي المنقطع ؛ فهو لا يَفْتأ يمارس ثقل حضوره الضاغط على الوعي العربي في لحظته الحاضرة واستشرافه المستقبلي . «**التراث في الوعي العربي المعاصر ، لا يعني فقط «حاصل الممكنات التي تحققت» بل يعني كذلك «حاصل الممكنات التي لم تتحقق وكان يمكن أن تتحقق» . إنه لا يعني «ما كان» بل أيضًا ، ولربما بالدرجة الأولى ، «ما كان ينبغي أن يكون»**[3] .

---

(١) يراجع : توردوف : لقاء أجراه هاشم صالح- مجلة الفكر العربي المعاصر . العدد ٤٠ . ص ٢٥ .

(٢) د . محمد عابد الجابري : التراث ومشكل المنهج . ضمن كتاب المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية - الطبعة الثانية - دار توبقال للنشر - المغرب - ١٩٩٣ . ص٧٥ .

(٣) د . محمد عابد الجابري : السابق . ص ٧٥ .

وإذا كانت لحظتنا الحاضرة هي مستقبل ذلك التراث وتطوره ، فإن إدراك هذا التراث إدراكًا جيدًا يبصِّرُنا بالإمكانات التي كانت متاحة أمامنا قبل وقوع فعلنا الآني . وأتصور أن تطور الشعر العربي إلى هذا الشكل المعاصر كان إمكانية من إمكانيات عدة طرحها الشكل التراثي . وكان هذا الاختيار الحضاري ، الذي أُنْتِجَ على هيئته الشعر العربي الحديث ، نتيجةً لاستثمار جانب خاص في ظل ظروف محددة ، في حين عشت الأنظار عن جوانب أخرى ربما لم يتح الظرف الحضاري العام استبصارها .

وفيما يتصل بالفكر النقدي وأصوله التي تنتمي للآخر ، فالبحث يرى أن النظرية النقدية نظرية علمية كنظريات العلوم الطبيعية في عموميتها ، فكر إنساني يتفق فيه البشر باتفاق قدراتهم ، فليس ثمة مجال لتخصصات عرقية في مجال المعرفة ، فلا ترفع رأيًا أو تحط منه ملاحظات ما إلا قدر ما تسهم به في بناء اتساق المنهج ، اتساق نسبي بالطبع ، والشأن كذلك في النظريات العلمية ، فالمعول فيها على تماسكها في مواجهة الظواهر وقدرتها على تقديم إجابات للأسئلة القائمة حولها . ويجب أن نتخلى عن شعور التبعية للآخر حتى لو لم نكن نمتلك ما لديه ، ما دمنا على الطريق نقرأ ونستوعب بصبر وأناة وعزم ، لأننا إذا ما وعينا استطعنا أن نعين مشكلاتنا ، محاولين الإجابة عنها ، بدلاً من تقديمنا محاولات باهظة للإجابة عن أسئلة ربما لم نعِها جيدًا . نحن جميعًا شركاء في إنتاج المعرفة ، طالما أننا نحاول ، فليس النقد هو ما ينتجه المركز فقط ، الهامش أيضًا له دور وحساب ، والأدوار يمكن لها أن تتبادل– لكن أن نقرأ من باب الاستهلاك ، فهذا ما سيلقي بنا خارج الوجود والتاريخ . وكون التنظير النقدي القوي للشعرية ونشوء الاصطلاح لم يكن منجزًا عربيًا ، فإن هذا لا يعني غرابته وغربته على الإطلاق ، ويظل للنظرية المفاهيم والاصطلاح ويتبقى لنا الإجراء الذي نخلقه طبقًا لشعرنا العربي ، ولسقط الزند كعينة محددة للاختبار ، بما يهيئ لنا في النهاية مناقشة المفاهيم نفسها وتعديلها . إن إنتاجنا النقدي لن يكتسب سمة «العربية» إلا عندما يطرح أسئلته المتصلة بواقعنا وطبيعة تحولاتنا الأدبية والمعرفية .

سوف نشير خلال الدراسة لأبيات سقط الزند بحسب موقعها من الشروح بالمختصر الآتي : ب ( ) ق ( ) . وتشير (ب) إلى البيت و(ق) إلى القصيدة ، نحو : ب (١٢) ق (٢٥) أي البيت الثاني عشر من القصيدة الخامسة والعشرين ، أما سائر الاقتباسات التي نأخذها عن الشروح فنشير إليها في هامش البحث .

الفصل الأول:

مبادئ ومفاهيم

(١-١) في الشعرية

(١-١-١) في المفهوم (ياكبسون- بارت- تودروف)

يعود مصطلح الشعرية Poetics في أول انبثاقه إلى أرسطو ، غير أن تنوعًا كبيرًا قد اعتراه في مراحله المتعاقبة في الفكر الأوربي حتى وصلنا إلى البحث في قوانين إنتاج العمل الفني بعامة ؛ خروجًا من العمل الأدبي إلى شعرية الرواية والصورة والموسيقى وحتى أحلام اليقظة . . . هذا فضلاً عن مفاهيم متنوعة مر بها خلال تاريخه الطويل ، سواء في الفكر غير العربي أو في ترجماته العربية ، لدى النقاد القدماء والفلاسفة المسلمين أو كتابات النقاد العرب المعاصرين . والترجمات المتعددة كما تبين عن أهميته المتواترة تفصح أيضًا عن وضعه المشكل(*) .

(*) يشير د . عبد السلام المسدي في كتابه المصطلح النقدي (الناشر : مؤسسات عبد الكريم بن عبدالله للنشر والتوزيع – تونس- ١٩٩٤ ص٨٦ : ٩٦) إلى شيء من مسيرة مصطلح البويتيك التاريخية والاشتقاقية وبعض ما اعتوره من تقلبات توليدية مستحدثة . لكننا نؤكد على نقاط ثلاث لديه هي :

– صياغة ثالوث مصطلحي من الجذر (ش . ع . ر) الأول مصطلح الشاعرية : للدلالة على السمة الإبداعية منسوبة إلى صاحبتها . والثاني مصطلح الشعرية : للدلالة على السمة الإبداعية منسوبة إلى بنية الكلام . أما مصطلح الشعري فهو يشير إلى تلك السمة بصفة غير مقيّدة لا بالكلام الأدبي ولا بواضعه .

– يغدو معنى الشعري مجانسًا لعبارة علم الشعر ، دون أن يكون لكلمة الشعر معناها المتداول ، مما يُصَيِّر المعنى إلى ما يطابق في الدلالة عبارة علم الإبداع ، فمصطلح الشعرية بهذا الاستخدام يفترض وجود نظام يحاول العقل استنباطه . وهذا النظام مرتبط في مستوى أول بطبيعة البناء الذي يكون عليه الأدب ، غير أن النظام الذي يحاول المُنَظِّرون استنباطه لا يقف عند هذا المستوى ، وإنما يتعداه ليلتصق في مستوى ثان بالنص .

– ويظل مصطلح الشعرية مع ذلك محتفظًا بخصوصيته المعرفية ، كما لو كانت اللاحقة الاشتقاقية قائمة مقام لفظ العلم ، وكما لو كان ما أُرْدِفَتْ إليه هو لفظ الإبداع لا لفظ الشعر .

ويحصر لنا حسن ناظم في دراسته النظرية الجادة حول الشعرية ترجمات متعددة ، هي على النحو التالي : ١- الشعرية ٢- الإنشائية ٣- الشاعرية ٤- علم الأدب ٥- الفن الإبداعي أو الإبداع ٦- فن النظم ٧- فن الشعر ٨- نظرية الشعر ٩- بويطيقا ١٠- بوتييك[١] .

ولما كان المصطلح يحمل ملامح النظرية وأبعادها ، آثرنا في السطور التالية تتبع مفهومه لدى بعض روادها وأهم منظريها ، خاصة فيما يتصل بالمفاهيم التي يشتغل عليها البحث .

يتمثل موضوع الشعرية كما هو عند ياكبسون في كونه بحثًا عما «**يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا**»[٢] . ويعتبر ياكبسون الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات ، فباعتبار الشعر فنًا لفظيًا يقوم على استخدام خاص للغة ، فإن مجال الشعرية لابد أن يتوفر أولاًعلى اللسانيات كدراسة علمية للغة . ولما كانت الشعرية تتوفر على قضايا البنية اللسانية ، وكانت اللسانيات هي العلم الشامل لهذه البنيات ، كان اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات ، وكان توحيده بينهما[٣] .

ويفهم ياكبسون اللسانيات فهمًا موسعًا يتجاوز الوقوف عند الجملة بوصفها البناء الأقصى القابل للتحليل أو حصْرها في دائرة النحو وَحْده ، بل هذا ما جاءت لتبطله دراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة (علم النص) ، وكذا تحليل الخطاب ، وهما المجالان اللذان يتصدران علم اللغة في تصور ياكبسون[٤] . ولا يجعل ياكبسون دراسة الشعرية حكرًاعلى اللسانيات فقط ، وإنما تتوفر السيميائية أيضًا على دراستها ، لا بوصفها تدرس ما لا تدرسه اللسانيات ، وإنما لأنها تدرس ، بالأصالة ، اللغة نفسها . يقول : «**إن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب ، وإنما ينتسب**

(١) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، دارسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، الطبعة الأولى- المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء - ١٩٩٤ . ص ١٣ : ١٩ .

(٢) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر- المغرب- ١٩٨٨ . ص ٢٤ .

(٣) راجع ياكبسون : السابق . ص ٢٤ ، ٧٩ .

(٤) السابق : نفسه . ص٢٦ ، ٧٨ .

إلى مجموع نظرية الدلائل ، أي إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة . ومع ذلك فإن هذه الملاحظة ليست ذات قيمة بالنسبة لفن اللغة فقط وإنما هي ذات قيمة أيضًا بالنسبة لكل تنوعات اللغة ، ذلك أن اللغة تتقاسم العديد من الخاصيات مع بعض الأنساق الأخرى من الدلائل ، أو بالأحرى مع مجموع هذه الأنساق (العناصر الشاملة للسيميوطيقا)»(١) .

ويتوفر اللساني على دراسة القضايا الدلالية على كل مستويات اللغة ، ويبدو المظهر الدلالي للقصيدة- بوصفه مكونًا من مكوناتها- جزءًا ضروريًا من دراسة النص ، وعمل اللساني تحديدًا ، وحينئذٍ تلج الدراسة الدائرة الرحبة للسيميائيات المتحدة المركز ، والتي تشتمل على اللسانياتِ بوصفها مجموعة فرعية ، فاللغة ليست سوى نسق من الأنساق السيميائية الممكنة(٢) . كذا يقرر أن (السيمياء من حيث هي دراسة التواصل بواسطة جميع أشكال المرسلات ، هي الدائرة المركزية الصغرى التي تحيط بالألسنية ، التي تقتصر أبحاثها على التواصل بواسطة المرسلات الكلامية . والدائرة المركزية التالية وهي أوسع من السابقة بشيء قليل ، هي العلم الذي يشمل الأنثروبولوجيا (الإناسة) الاجتماعية ، وعلم الاجتماع والاقتصاد(٣) .

وهذا الفهم الرحب للسانيات غير مستغرب على ياكبسون صاحب نظرية الحدث الكلامي الذي يبنيها في مخططه الأشهر ، والتي تقوم على أن مرسلاً يوجه رسالة إلى مرسل إليه ، هذه الرسالة تقتضي سياقًا تحيل عليه ، وسَنَنًا مشتركًا كليا أو جزئيًا بين المرسل والمرسل إليه . كما تقتضي أخيرًا اتصالاً ، أي قناة فيزيقية ، وربطًا نفسيًا بينهما بما يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه . ويولد كل عامل من هذه العوامل وظيفة لسانية مختلفة ، فالمرسل يختصه ياكبسون بوظيفة انفعالية ، والمرسل إليه يختصه بوظيفة إفهامية ، والسياق بوظيفة مرجعية ، والسَّنَن بوظيفة ميتالسانية

---

(١) السابق : ص٢٤ .

(٢) السابق : ص ٧٨ ، ١٨ .

(٣) رومان ياكبسون : اللغة في علاقتها مع أنظمة التواصل الأخرى . ضمن كتاب فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون ، دراسة ونصوص . الطبعة الأولى- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ١٤٣٠هـ ١٩٩٣م . ص ٢٠٩ .

(شارحة) ، والاتصالية بوظيفة انتباهية ، أما الرسالة فيختصها بوظيفة شعرية .

وتهيمن كل وظيفة من هذه الوظائف عندما يركز التواصل على المكون المختص بها في الحدث التواصلي ، فتهيمن الوظيفة الإفهامية إذا كان المرسل إليه هو بؤرة التواصل ، وتهيمن الوظيفة المرجعية إذا كان السياق هو بؤرته ، وهكذا مع سائر الوظائف ، ومنها بالطبع الوظيفة الشعرية حيث تكون الرسالة هي بؤرة التواصل ، حتى يمكننا القول بأن الأدب «**هو على الخصوص رسالة تضع النبر على ذاتها**»(١) .

وفي كل حدث كلامي لابد أن تتوفر كل هذه الوظائف بدرجة ما ، غير أن وظائف منها قد تهيمن على الموقف دون الأخرى . فتنوع أنماط الرسائل اللفظية لا يؤدي إلى احتكار وظائف دون أخرى ، وإنما يؤدي إلى اختلاف في هرمية وضع هذه الوظائف . وإذا ما كانت الوظيفة الشعرية تهيمن على الشعر فإن هذا لا يمنع مساهمة الوظائف الأخرى ، ومن ثم لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية ، فلابد أن يأخذ في حسبانه سائر الوظائف ، كما ينبغي على الدراسة اللسانية أن تتجاوز حدود الشعر من جهة أخرى بحثًا عن الشعرية فيما ليس بشعر ، مُهَيْمَنًا عليها- أعني الوظيفة الشعرية- بوظيفة أو وظائف أخرى بدرجات متفاوتة ، وهما سبيلان انفتحت عليهما الشعرية بعد ذلك عندما درست شعرية (بويطيقا) الرواية والمسرح والسينما واللوحة ، كذلك في انفتاح الشعرية وتخطيها حدود اللسانيات .

ومن ثم تتحد الشعرية عند ياكبسون بوصفها : «**ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية- بالمعنى الواسع للكلمة- بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب ، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**»(٢) . ومن هنا يدرس ياكبسون الوظيفة الشعرية دراسة لسانية في الشعر حين تهيمن تلك الوظيفة ، وفي سائر الرسائل اللفظية حيث تتغير هرمية هيمنة الوظائف .

---

(١) رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة . ترجمة : عمر أوكان- أفريقيا الشرق- ١٩٩٤ . ص١٠٩ .

(٢) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية . ص٣٥ .

على أننا نؤكد أخيرًا على نقاط ثلاث في فهم ياكبسون للشعرية ، هي :

١) الفهم الموسع للدراسة اللسانية ؛ إذ تشمل علم النص وتحليل الخطاب ، وتقع من السيميائيات موقع الجزء من الكل .

٢) دراسة الشعرية في إطار الحدث الكلامي بما هو اتصال ؛ دراسة لا تهمل أي مكون من مكوناته أو وظيفة من وظائفه المتعددة ، مع الإقرار بهيمنة وظائف على أخرى بحسب نوع الرسالة التي تُدْرس شعريتها .

٣) دراسة الشعرية لا تقف عند الشعر فقط ؛ وإنما تتجاوزه إلى سائر أنماط الرسائل اللغوية .

وبينما يتحدث رولان بارت عن الشعرية في مقالته «النقد والحقيقة» بوصفها علمًا للأدب أو الإنشائية يعود في كتابات أخرى بعدها ليعيد الاصطلاح تحت مسمى «البلاغة» ، يقول في مقالته «قراءة جديدة للبلاغة القديمة : **إن الأدب يمتلك إزاء عنصر النسيج الذي يقتسمه مع إبداعات أخرى ، عنصرًا يحدده خصوصًا : إنه لغته ، وهذا العنصر الخصوصي هو ما بحثت عنه مسبقًا المدرسة الشكلانية الروسية ودرسته تحت اسم (الأدبية) وقد أسماه جاكبسون الشعرية ، والشعرية هي التحليل الذي يسمح بالإجابة عن هذا السؤال : مالذي يجعل من رسالة قولية أثرًا فنيًا؟ وهذا العنصر الخصوصي هو ما أسميه من جهتي ، بلاغة بطريقة تتفادى كل حصر للشعرية في الشعر ، ومن أجل التسجيل الدقيق لتعلق الأمر بحقل عام للغة ، مشترك بين كل الأجناس ، فهو للنثر مثلما هو للأبيات الشعرية**»[(١)] ، ويبحث بارت في مقاله الشروط التي تحكم قيام مواجهة بين البلاغة والمجتمع ، معيدًا تعريف بلاغته إعلاميًا وسيميائيًا . ومن ثم سنتوقف عند تحديداته الأصلية والمؤسسة التي طرحها في مقالته (النقد والحقيقة) والتي تتزامن مع كتابات كل من ياكبسون وتودروف .

ليس موضوع علم الأدب لدى بارت هو معنى الأثر (العمل)[(٢)] ؛ بمعنى فرض

---

(١) رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة . ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) حول تفرقة بارت بين أثر أو عمل ونص راجع رولان بارت : درس السيميولوجيا . ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، الطبعة الثالثة – دار توبقال – المغرب – ١٩٩٣ .

معنى ما ورفض المعاني الأخرى ، فهو ليس علمًا للمحتويات ، إنما هو علم «الشروط المحتوى» علم للأشكال . إنه علم غير معني بالمعنى ، إذ يتوفر ، فقط ،على التغيرات التي تتولد ، أو بالأحرى ، تلك التي تكون قابلة للتولد عن الآثار الأدبية «**إن موضوعه لن يكون معاني الأثر الممتلئة وإنما خلافًا لذلك ، المعنى الفارغ الذي يدعمها جميعًا**»[1] . لن يقدم علم الأدب معنى ما يتحتم إعطاؤه للأثر أو حتى يسعى للعثور عليه ، وإنما غاية ما يقدمه : أن يصف المنطق الذي تولدت المعاني بموجبه .

وفي تصور رولان بارت ، لا تقدم الشعرية فقط إجراءاتها المناسبة لتحليل العمل الأدبي بوصفه فن اللغة وعليه لا تبعد اللسانيات عندما تُعْمِل مبضعها في النص- بل إنها تستعير من اللسانيات منهجها التجريدي في الوصول إلى ذلك «النموذج التوليدي» القادر على إنتاج الأثر الذي يمثل تحققًا من تحققات نوعه :

«**فعندما يجد اللساني نفسه أمام استحالة السيطرة على كل الجمل في لغة معينة ، فإنه يقبل بوضع «نموذج افتراضي للوصف» يتيح له ، انطلاقًا من ذلك تفسير الكيفية التي تولدت بها الجمل اللامتناهية من تلك اللغة . إن هذه الآثار نفسها [الآثار الأدبية] لتشبه «جملاً» شاسعة ، مشتقة من اللغة العامة للرموز ، عبر عدد معين من التحويلات المضبوطة أو- بشكل أشد تعميمًا- عبر منطق دال يتعين وصفه**»[2] . وبهذا يمكننا أن نتحدث- كما يرى رولان بارت- عن «ملَكةً للأدب» طاقة للكلام ، تقوم على الوعي بمنطق الرموز وبالأشكال الفارغة التي تسمح بالكلام وبالفعل . وسنتمكن حينئذ أن نتحدث عن الموضوعية ، ولن تتجه إلى الأثر الأدبي بل إلى مفهوميته . كذا تقوم موضوعية خاصة بالرمز ومختلفة عن تلك الموضوعية اللازمة لإقامة المعنى الحرفي .

وإن كان بارت يؤكد على أن «**نموذج هذا العلم ، سيكون بداهة ، نموذجًا**

---

(١) رولان بارت : النقد والحقيقة ، ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب ، مراجعة : محمد برادة . الطبعة الأولي- الشركة المغربية للناشرين المتحدين - المغرب - ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م . ص ٦١ .

(٢) رولان بارت : النقد والحقيقة . ص٦٢ .

لسانيًا»[1] . إلا أنه يراه في إطار مفهوم الخطاب ، وهو الاختبار الصعب أمام دراسة شعرية ٍ جيدة ، إذ «**إن طريقًا طويلاً ما يزال علينا ، دون شك ، أن نقطعه قبل أن نتمكن من الحصول على لسانيات للخطاب ، أي على علم حقيقي للأدب موافق للطبيعة اللفظية لموضوعه**»[2] . ولعل بارت لم يختلف في ذلك مع ياكبسون ، فما يزال الأخذ بمعالم الخطاب دون الوقوف عند المرسلة اللغوية جامعًا بينهما ، بل إن رولان بارت يرى في تعريف ياكبسون للوظيفة الشعرية «**بُعْدًا اجتماعيًا بما أنه يمكن أن يسمح في نفس الآن بتطوير مستقبل اللغة ووضعيتها بالنسبة للغات غير الأدبية**»[3] .

(١-١-٢) في علاقات الشعرية:

تتحد الشعرية عند تزفيتان تودروف بأنها العلم الذي «**يُعْنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية**»[4] . وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية «**علاقة المنهج بالموضوع**»[5] . ولذا يميز تودروف بين اتجاهين يمثلان مظلة للتيارات والاتجاهات الموجودة في حقل الدراسة الأدبية : الأول : اتجاه يرى في النص الأدبي ذاته (موضوعًا كافيًا للمعرفة) ، فهو الموضوع النهائي والأوحد . وهو اتجاه التأويل أو التفسير أو التعليق أو شرح النص أو القراءة أو التحليل أو حتى النقد ، وإن كان يمكن لتودروف أن يميز هذه المسميات أو حتى يبرز التعارض إلا أنه يبحث عن المواقف المتخذ بشأنها الاختيارات الأساسية .

وتصبح غاية هذا الاتجاه هو (تسمية معنى النص المعالج) . ولن يكون هذا إلا (بجعل النص يتكلم بنفسه) (بالوفاء للموضوع أيًا للآخر) وبالتالي (إمحاء الذات) ،

---

(١) السابق : نفسه .

(٢) السابق : ص٦٨ .

(٣) رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة . ص١١٠ .

(٤) تزفيتان تودروف : الشعرية . ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . الطبعة الثانية- دار توبقال للنشر- المغرب- ١٩٩٠ . ص٢٣ .

(٥) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية . ص٣٦ .

ولكن هذه الغاية لن تمنى إلا بجولات متوالية من الفشل ؛ لأن أي من مسميات أو فروع هذا الاتجاه لن يحدد إلا معنى واحدًا فقط ، هو أحد تلك المعاني الممكنة ، وسيظل عاجزًا تمامًا عن بلوغ (المعنى) .

ومن المستحيل كذلك فيما يرى تودروف أن نؤول أو نفسر أو نشرح . . . عملاً ، أدبيًا كان أو غير أدبي لذاته وفي ذاته - بوصفه موضوعًا كافيًا للمعرفة - دون التخلي عنه لحظة ودون إسقاطه خارج ذاته . وإذا كان كل معنى هو تجلٍ للذات القارئة أو لنقل تجلٍ للعمل من خلال تلك الذات ، وبالتالي يختلف- المعنى- باختلاف القُراء . وإذا كان كل تجلٍ للذات مُغَايَرَة للموضوع ، كيف حينئذٍ أن يصبح العمل أو الأثر موضوعًا كافيًا للمعرفة . بل إن وصف العمل نفسه لن يكون المقاربة الأنسب ما لم يكن تكرارًا حرفيًا للعمل نفسه ، ومتى كان كذلك كان الوصف والعمل أو الأثر شيئًا واحدًا . حتى تلك القراءة المجردة هي ابتعاد كذلك عن الأثر ؛ لأن قراءتين لكتاب واحد لا يمكن أن تتماثلا أبدًا «**إننا نخط أثناء قراءتنا كتابة سلبية ، فنضيف إلى النص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجد فيه . فما إن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص**»[1] . وإذا كانت القراءة المجردة تبتعد عن النص بوصفها كتابة سلبية ، فكيف بالنقد والشرح والتأويل . . . الذي يكتب نصًا آخر حول النص أو موازيًا له أو . . . أليست هذه حينئذٍ كتابة فاعلة .

الاتجاه الثاني الذي يحدده تودروف : اتجاه يعتبر كل نص معين تجليًا لبنية مجردة ، وهو اتجاه العلم . فما عاد هدف هذا الاتجاه وصف الأثر المفرد وتعيين معناه ؛ وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجًا لها . (نحن في حضرة العلم ما دام البحث لم يعد موضوعه الحدث النوعي (الأثر) ، وإنما القانون ، مبدأه المجرد) . لكن المشكل هنا هو أن أنماط هذه الخطابات (العلوم) النفسية ، الاجتماعية . . . جعلت الأثر تجليًا لقوانين موجودة خارجه - خارج الأثر نفسه تتصل بالنفس أو بالمجتمع أو بالفكر الإنساني وغير ذلك فصار منطلقهم أن العمل الأدبي تعبير عن «شيء ما» وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا «الشيء» عبر القانون الشعري ، وطبقًا لطبيعة هذا الموضوع الذي يُسْعى إلى بلوغه - كما يقول تودروف -

(١) تزفيتان تودروف : السابق . ص ٢١ .

سواء أكانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك . فالبنية المجردة هنا بنية غير أدبية تنتمي للمجال المعرفي الذي يفرضه الخطاب (العلم) كل بحسب طبيعته .

وبين هذين الاتجاهين ، التأويل والعلم الذي موضوعه بنية مجردة غير أدبية اختطت الشعرية طريقها ؛ فهي لا تسعى إلى تسمية المعنى (كما في اتجاه التأويل ، التفسير ، النقد) . بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ، وفي هذا أيضًا تختلف عن اتجاه العلم أو الخطابات التي أشرنا إليها ، في كونها تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته فتصبح بنيتها المجردة بنية أدبية . ومن هنا تتحدد طبيعة مقاربة الشعرية للأدب في كونها مقاربة (مجردة) ، (ومحايثة) في الآن نفسه .

على هذا النحو يضع تودروف الشعرية في جدول المقاربات الأدبية أو التي تدعي ذلك . أما الفروق الدقيقة بين بعض هذه المقاربات ، فيشترك معه رولان بارت في إعطائنا صورة واضحة عن شيء من التداخلات والتخارجات ، بين الشعرية والقراءة والنقد وعلم الأدب وعلم الجمال .

في مقالته (النقد والحقيقة) يميز بارت بين الشعرية أو علم الأدب والنقد والقراءة : فبينما يشترك النقد والقراءة في مسئولية إعطاء معنى للأثر فإن علم الأدب يبحث في منطق تولد المعاني ، يبحث في منطق تولدها ولا ينتجها ، إنه علم يبحث في الشكل الفارغ الذي يمكن إعطاؤه معنى في الأزمنة التي يُقرأ فيها ، في المعنى الفارغ للأثر الذي يدعم سائر معانيه الممتلئة .

ولما كان النقد والقراءة يشتركان في مسئولية إعطاء معنى للأثر ، كان لابد من تفرقة أخرى داخلية بين النقد والقراءة ؛ فعلاقة النقد لديه[1] بالأثر الأدبي علاقة معنى بشكل ، إنه يستطيع أن «يُولِّد» معنى معينًا مشتقًا إياه من شكل ، هو الأثر الأدبي ، الذي يركز فيه على جانب معين فيكشف عن مُدْرَك محدَّد بما هو قراءة عميقة للأثر . النقد مضاعفة للمعاني وجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر ، النقد يُنْتِج تلاحمًا للعلامات . النقد لا يكشف مدلولاً وإنما سلاسل رموز وتناظر علاقات . والمعنى الذي يمنحه النقد لا يكون في نهاية المطاف سوى بداية ازدهار جديد للرموز التي صاغت الأثر ، فكل استعارة علامة دون قرار ، وما على الناقد إلا

---

(١) انظر فيما يلي : رولان بارت : والنقد والحقيقة . ص ٦٩ : ٨٢ .

أن يواصل استعارات الأثر الأدبي لا أن يختصرها . النقد تعبير محيط ، ولن يَدَّعي العثور على »عمق« للأثر الأدبي لأن هذا العمق هو الذات نفسها . فالنقد إذن غياب في/مع علامات النص ورموزه . ويصبح مدار حقيقة الخطاب النقدي مقياسه على »صوابه« الذي هو نتاج تساوق رموزه أو علاماته . فعلى الخطاب النقدي أن يعيد إنتاج الشروط الرمزية للأثر الأدبي حسب إخراج فكري مناسب .

وما يكشف عنه النقد–في تصور بارت– لا يمكن أن يكون مدلولاً نظرًا لأن هذا المدلول يتراجع مرتدًا دون توقف إلى غاية فراغ الذات ؛ (ذلك أن الذات عنده ليست امتلاءً فرديًا ،لنا الحق أو عدمه في إفراغه في القول ، إنما هي على العكس ، فراغ يُضْفِرُ الكاتب حوله كلامًا متحولاً باستمرار بحيث أن كل كتابة لا تعين الصفات الداخلية للذات ، بل غيابها ، فالقول ليس صفة لذات يستحيل التعبير عنها أو تصلح للتعبير . بل القول هو الذات . إن الأمر ليس بأن نعتصر ذواتًا وموضوعات ممتلئة بالتساوي بواسطة «صور» كتعاملنا مع ثمرة الليمون– ما يحمله الرمز هو أن نُعَيِّن دون كلل لا شيء الأنا الذي هو كينونتنا) . والنقد على النحو الذي يتصوره يحتل مكانًا وسطًا بين القراءة وعلم الأدب .

وليس للنقد أن يكون بديلاً عن القراءة ، كما أن ليس للناقد أن يصادر على الآخرين أو حتى ينوب عنهم حتى بدعوى معرفته أو قدرته على إصدار الأحكام .

وحتى لو عَرّفنا الناقد بأنه قارئ يكتب ، فإنه يلتقي في طريقه بوسيط مخيف هو الكتابة . والكتابة هي على نحو ما ، أن نُهَشِّمَ العالم (الكتاب) ونُعيد صُنْعه . والناقد ليس إلا معلقًا ، بيد أنه مُعَلِّق بمعنى الكلمة ؛ فهو من جهة ناقل يواصل مادة سالفة هي دومًا بحاجة إليه . ومن جهه أخرى مُشَغِّل يعيد توزيع عناصر الأثر الأدبي بهدف إعطائه مسافة معينة . القراءة تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة . فأن نقرأ أثرًا معناه أننا نشتهيه ونرغب أن نكونه ونرفض مضاعفته بمعزل عن كل كلام آخر غير كلامه . وسيبقى التعليق الوحيد الذي يمكن أن ينتجه قارئ محض هو المعارضة .

وإذا اتفقنا مع رولان بارت في أن علم الأدب أو الشعرية لا يُعْنى بالانحياز إلى معنى دون المعاني الأخرى ، فإن هذا لا يحيّد وجود المعنى في دراسة الشعرية أو يحّيد التعامل معه ، إذ لابد من إعطاء معنى ما للأثر ، كمدخل إجرائي على الأقل للتعامل مع محتوى العلم نفسه – الشكل الفارغ وقوانين التحويل الأدبي –فيتبنى

البحث ما يراه تودروف من أن «**العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل ، فكل تأمل نظري في الشعرية لم يُغَذَّ بملاحظات حول الأعمال الموجودة لابد له أن يكون عقيمًا وغير إجرائي . . . إن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه ، فمفاهيم الشعرية تم نحتها حسب متطلبات التحليل الملموس ، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعها المذهب . ليس من بين هذين النشاطين ما هو سابق على الآخر ، فكلاهما «ثانوي» . وهذا التشابه الوثيق . . . لا ينبغي له أن يصدنا عن التمييز في مستوى التجريد تمييزًا دقيقًا بين أهداف هذا وأهداف ذاك**»[1](*) .

بعد أن حدد تودروف علاقة الشعرية بالنقد يحدد علاقتها بالتاريخ الأدبي ويرى أن له ميدانين أساسيين هما : «**دراسة نشأة الظواهر الأدبية ودراسة التَّحَوُّلية الأدبية ، أي دراسة تطور السلسلة**»[2] .

وفيما يتصل بنشأة الظواهر الأدبية ، فإن نشأة عمل أدبي ما لا تنفصل عن بنيته ، كما لا ينفصل تاريخ إبداع كتاب ما عن معناه ، إذ قد يستحيل فهم نصوص ما فهمًا عميقًا دون العودة إلى نصوص أخرى سابقة ، على ما بين تينيانوف- هكذا يقرر تودروف- كما بَيَّنَ أيضًا استحالة وضع حد لا-زمني ولا-تاريخي لمفهوم «الحدث

---

(١) ويفرق تودرف بين المعنى والتأويل : فمعنى عنصر ما من عناصر العمل (أو وظيفته) هو إمكانية تعالقه ، أي الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته . فمعنى استعارة ما يتمثل في أن تُعارض صورة غيرها أو أن تفوقها توترًا بدرجة أو درجات ، أما معنى حوار باطني ما فيمكن أن يتمثل في إبراز خصائص إحدى شخصيات العمل . ومن ثم فإن لكل عنصر في العمل الأدبي معنى أو معانٍ عديدة تمثل عددًا محدودًا يمكن حصره بطريقة نهائية . إلا أن الأمر يختلف بالنسبة للتأويل ، فتأويل عنصر من عناصر العمل يختلف حسب شخصية الناقد ومواقفه الإيديولوجية ، وحسب العصر الذي يعايشه . ولكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يدرج في نسق ليس هو نسق النص ولكنه نسق الناقد ، أي المجتمع . وبذلك يقع التحول من بنية النص إلى معناه .

(*) راجع : تزفيتان تودروف : مقولات السرد الأدبي . ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا . ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي . منشورات اتحاد كتاب المغرب - ١٩٩١ . ص ٣٩ ، ٤٠ .

(٢) تزفيتان تودروف : الشعرية . ص٧٥ .

الأدبي» فقد توجد أنواع من الكتابة (اليوميات الخاصة مثلاً) تعتبر جزءاً من الأدب في عصر معين وتعتبر خارجة عنه في عصر آخر . كما يمكن للنصوص غير الأدبية أن تقوم بدور مصيري في تكوين عمل أدبي ما ، فالنصوص لا تنشأ دومًا إلا من نصوص ، «**وكل ما يوجد دائمًا إنما هو عمل تحويل من خطاب إلى آخر ومن نص إلى نص**»[١] وعليه لا يمكن عزل نص ما عن نص آخر يستحضر موضوعه - مهما كان جنسه ، وإن اختلف معه إلى حد التناقض- أو يستحضر معجمه . وكلما سعينا نحو النشأة فلن نجد إلا نصوصًا ونتاجات لغوية ، وهل نوجد أصلاً إلا داخل اللغة .

أما عن «التَّحَوّلية» ، فبما أنها تُعْنى مثل الشعرية بالمقولات المجردة للخطاب الأدبي ، لا بالأعمال الفردية ، فإنها جزء أساس من الشعرية ، وينبغي أن يزول ذلك «**التعارض المفتعل بين «البنية» و«التاريخ» . فلا يمكن أن نصف التطور الأدبي إلا في مستوى البُنَى ، ومعرفة البُنَى لا تحول دون معرفة التحولية ، بل إنها السبيل الوحيد الذي يتوفر لدينا كى نطرقها**»[٢] . ومن خلال دراسة الشعرية العامة في ارتباطها بالتاريخ سيتم بناء تاريخ الأدب كما يقول تودروف ، إذ تشكل الأجناس داخل كل مرحلة نسقًا ، ولا يمكن لها- يعني الأجناس- أن تُعْرف إلا في العلاقات المتبادلة فيما بينها ، فلن يكون ثمة مفهوم واحد للجنس المتعين ، وإنما سيعاد تعريف كل جنس في كل لحظة من لحظات التاريخ الأدبي في ضوء سائر الأجناس الأخرى المرتبطة معه في المنظومة الإجناسية (الجنسية أو النوعية)[٣] .

وليس العمل المفرد في بحث الشعرية هو نهاية المطاف ، أو الموضوع النهائي للمعرفة ، وإنما هو الحقل التجريبي الذي تُبْحَثُ فيه الأدبية ، هو الحادثة التي يُسْتقرأُ فيها القانون ، العمل المفرد مرقاة لاستكشاف القوانين المولِّدة لعدد لا نهائي من هذا النوع ، «**إنها لا تهتم بها في ذاتها من حيث هي مجلى لحدوس فريدة غير قابلة للتكرار ، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي ، أو مظاهر للقوانين المحايثة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي ، وذلك في صلته النوعية بغيره من**

---

(١) تزفيتان تودرف : الشعرية . ص٧٦ .

(٢) تزفيتان تودروف : نفسه . ص٧٧ .

(٣) تزفيتان تودروف : الأجناس الأدبية . مجلة نوافذ- العدد (٤) يونية ١٩٩٨م . ص٥١ .

الأعــمــال التي تتــولد مــثله عن القــانون الكلي أو نسق البنيــة (الأدبيــة) الشاملة»[1] .إن الأثر يتراجع أمام الاهتمام بالقوانين الكلية ، بحيث لا تعدو مجرد تحقق من تحققات هذه القوانين .

تنطوي الفنون على أبعاد مختلفة ، نفسية واجتماعية وأنثروبولوجية وفلسفية . . . بيد أن البعد المؤسس لماهيتها الفنية هو بعدها الجمالي (الاستطيقي) ، ومن ثم لم تكتسب هذه الأبعاد نفسها وجودها إلا من خلال هذا البُعْد الجمالي . ومن هنا تشارف كل مقاربة للعمل الفني- الأدبي في حالتنا- حدود علم الجمال عندما تتساءل حول الشروط التي جعلت منه عملاً فنيًا بمعنى آخر عملاً (جميلاً) .

وكي يحدد تودروف علاقة الشعرية بالجمالية ، يناقش أولاً مسألة الربط الشائع بين تحليل العمل وقدرة هذا التحليل على تفسير القيمة الجمالية أو بمعنى آخر تفسير علة الحكم على العمل بالجمال دون غيره ، حتى غدا عدم التوصل إلى تقديم إجابة مرضية حول تلك القيمة برهانًاعلى فشل التحليل . هذه الغاية ألهبت النقاد وصولاً إلى تقديم وَصْفَة- كما يقول تودروف- لها صفة الكونية إذا ما طُبِّقَتْ أنتجت الجمال . بيد أن وقائع نظرية النقد وعلم الجمال قد أثبتت فشل تلك المحاولات باجتهادات الأجيال التالية ، وما قُدِّمَ من قانون جمالي يُقَدَّمُ ضده على أنه هو القانون الجماليفي عصر آخر أو من قبل ناقد آخر ، أو حتى مع عمل آخر ، بحيث ينتهي تودروف إلى أن يقرر في النهاية «**استحالة صَوْغ قوانين جمالية كونية انطلاقًا من تحليل عمل مفرد أو أعمال عديدة مهما كانت ألمعية هذا التحليل . إن كل ما اقترح علينا إلى حد الآن ، وَصْفَات للمَسْك بالقيمة ، لم يكن في أحسن الأحوال إلا وصفًا جيدًا ، ولا ينبغي أن نقدم الوصف ، حتى وإن كان صحيحًاعلى أنه تفسير للجمال . فلا توجد طرائق أدبية يُنْتِجُ استعمالُها تجربةً جماليةً وجوبًا»**[2] .

فيجب أن نقرر -وللآن على الأقل- أن الكيفيات الجمالية التي يأتي عليها العمل الفنيليست مشروطة دومًا بتحقيق الأثر الجمالي الذي حققته في عمل ما سبق ؛ إذ أن هذا الأثر الجمالي عندما أُدْرِكَ لم يكن بمعزل عن العمل الذي تمثل من خلاله ، ولا

---

(١) د . جابر عصفور : نظريات معاصرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٨م . ص٢٢٠ .

(٢) تزفيتان تودروف : الشعرية . ص٨٣ .

عن الذات المدركة في لحظة ما من لحظات التاريخ ضمن شرائط معينة .

لكن هذا لا يعني في نظر تودروف الفصل بين الشعرية والجمالية أو بين البنية وقيمة العمل ، ذلك أن الشعرية لم تبلغ بعد حَدَّ النضج (هكذا قرر في طبعة ١٩٦٧) في معالجة قضية معقدة مثل قضية القيمة ، ولا ينبغي لهذا السؤال أن يُطْرح إلا بعد زمن طويل من الممارسة ولكنه يحدد اتجاهين على الشعرية أن تسير فيهما للقبض على مسألة القيمة ؛ هما اتجاه البنية واتجاه القارئ . فالعمل والقارئ لديه مكونان لوحدة ديناميكية ، إن «**القيمة كامنة في العمل ، ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما . ليست القراءة فعل تجلية للعمل فقط ، وإنما هي أيضًا عملية تقويم**»[١] . فالأحكام الجمالية كما يقول تستتبع استتباعًا وثيقًا عملية تلفظها الخاصة ، حيث لا يُدْرَك الحكم الجمالي خارج نطاق الخطاب الذي نطق به فيه ، ولا بمعزل عن الذات التي تلفظت به ، ويظل بذلك حكمًا نسبيًا .

وتعود الشعرية لتربط بين «الجمالية» ، وعين العمل المفرد ، بعد أن كانت تحلق في«الأدبية» ومطلق العمل ، وبذا لا ينفصل المبدأ الصوري عن نموذج تحققه . وهي أيضًا تسهم بجزء في شرح الحكم الجمالي عندما تيسر معرفة بنية العمل ، ويبقى الجزء الآخر المتعلق بمعرفة القارئ ومعرفة ما يحدد حُكْمه فيما يسمى بذوق العصر أو حساسيته ، فإذا ما وَجَدْنا الوسائل الكفيلة بدراسة هذا الجانب الآخر ، «**فإن جِسْرًا سَيُمَدُّ بين الشعرية والجمالية ، وعندها يمكن أن يُطْرح من جديد ذلك السؤال العتيق عن جمال العمل**»[٢] .

ومن ثم على الشعرية أن تتخلى عن البحث عن المبادئ الجمالية الكلية وتتركها لعلم الجمال . وإذا كان لها أن تتوفر على بحث موضوع الجمال من زاوية ما ؛ لتنصب إذن على قراءة البنية كموضوع جمالي مع الأخذ بمفاهيم الخطاب . ولنجعلها – أعني البنية – موضوعًا للوصف المباشر (لأن فكرة الجمال ، وتلك المبادئ المطلقة لا يمكن لها أن تكون موضوعًا للوصف المباشر ، إذ أن الوصف أو التحليل لا يكون إلا لشيء معطى في خبرتنا) .

---

(١) تزفيتان تودروف : الشعرية . ص٨٣ .

(٢) تزفيتان تودروف : السابق . ص٨٤ .

فالاتجاه الأمثل في فهم طبيعة الموضوع الجميل (البنية حينئذ) - طبقًا للمنهج الظاهراتي (الفينومينولوجي) - أن نبدأ من الموضوع الجميل نفسه ، إذ تتكيف الخبرة وفقًا لموضوعها . وعلى نفس النحو يمكن القول بأن الفهم الصحيح للمتعة الجمالية ينبغي أن يتأسس على (فهم وتحليل الموضوع الجميل) ؛ لأن فهم (طبيعة الموضوع الجميل) ابتداءً من (الحكم الجمالي أو الخبرة الجمالية) قصور منهجي ، كما أن الابتداء بمفهوم (المتعة الجمالية) لن يطلعنا على مفهوم (الجميل) ، وأقصى مايمكن أن نصل إليه فقط هو أن نفهم (طبيعة الأثر) الذي يحدثه الجميل فينا ، لا أن نفهم الجميل في ذاته[1] .

(١-١-٣) مراجعة لمبدأي «المحايثة» و«التجريد»:

ثمة مراجعات للشعرية خاصة في بعض مبادئها ومقولاتها الرئيسية وتحديدًا في مبدأيها المؤسسين ؛ كونها «**مقاربة للأدب «مجردة» و«باطنية» في الآن نفسه**»[2] ، فبما هي علم موضوعه الأدبية ؛ مَعْنيّ بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ،وهنا لا تُعْنى بالأدب الحقيقي ، بل بالأدب الممكن ، كما يقول تودروف ، حيث تبرهن تلك القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل- التي هي موضوع الشعرية-على إمكانية بنائه .

لقد تبلورت الشعرية بوصف تلك المبادئ الكلية والقوانين العامة الصورية هي غايتها وموضوعها ، لكن يبدو أن حلمها بتحقيق العلمية للدراسة الأدبية قد أحالها كما يقول د . جابر عصفور[3] إلى نوع من الميتافيزيقا المتعالية وأحالها إلى ما يشبه العلة الأولى ، مركز الوجود والحضور الذي يقع خارج مظاهره وظواهره ، ولا يتجلى إلاّ بمظاهره وظواهره ؛ إذ تجلّت الأدبية في الأذهان على هيئة البنى الكبرى للقوانين التي تجتلي حضورها الكلي في الأبنية الصغرى للأعمال سواء في مستويات الدلالة أو

---

(١) راجع د . سعيد توفيق : مداخل إلى موضوع علم الجمال ، بحث في معنى الاستطيقي . دار الثقافة للنشر والتوزيع- ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م . ص٦٦ .

(٢) تزفيتان تودروف : الشعرية ص٢٣ .

(٣) راجع في نقده للشعرية : نظريات معاصرة . ص ٢٣٤ : ٢٤٧ .

التركيب أو الإيقاع ، وذلك على نحو تبادلي تشير فيه الأبنية الصغرى إلى البنية الكبرى إشارة المعلول إلى العلة أو المظهر إلى الجوهر أو المجلى إلى الأصل . لقد غدت أدبية الأدب- ومازال الكلام له- صورة أخرى من الكل الذي لا نراه في تجلياته ، والتجليات التي لا نرى منها سوى الكل الذي ليس هو إياها . وبهذا يتحول الوجود الأدبي المحايث للأعمال الأدبية- والذي لم يعد محايثًا بالفعل- هذا الوجود يتحول عمليا إلى مظهر لوجود آخر هو هذه البنية الكلية المفارقة .

وهذا لن يختلف بالشعرية عن أنماط الخطابات الأخرى وهو ما يصرح به تودروف . ولكنه لا يذكر إلا نصف الحقيقة عندما يقول «وسيصبح العمل عندئذٍ مُسْقَطًا على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النقد النفسى أو الاجتماعي ، ولكن هذا الشيء الآخر لن يكون عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكون بنيه الخطاب الأدبي نفسها»[1] .

فالبحث في الحالين كما يقول د . عصفور بحث عن حضور خارج مفردات الموضوع ذاتها ؛ تلك الخطابات تبحث في مفردات موضوعها لترى ما هو مجلي لغيرها ، لغير تلك المفردات ذاتها بما هي أدب كالنفس والمجتمع والحوادث . . . والشعرية تبحث من حيث هي علم في مفردات موضوعها عن ما يقع خارجه ، عن تلك البنية المجردة المطلقة المتعالية . ولن يشفع للشعرية أن أبنيتها ليست غير أدبية كما هو الحال في الخطابات أو العلوم الأخرى ، لأنها بنية ستظل-رغم أدبيتها- سابقة في الوجود منفصلة عن الحضور .

وعلى الشعرية أيضًا أن تتخفف من إطلاقها ، فعندما تروم الوصول إلى هذا النموذج التوليدي القادر على إنتاج النصوص وشرح قابليتها لأن تكون أدبًا- فإن هذا لا يعني على الإطلاق أنها قوانين إلزامية لإنتاج الأدب ، فلم توجد بعد- ولا أحسبها يمكن لها أن توجد في ظل الأخذ بمفاهيم «النسبية» و«الخطاب»- لم توجد بعد تلك (الوصفة) القادرة على خلق الأدبية في النصوص . والمسألة فيها الكثير من النسبية التي تتعلق بالأثر المدروس و(إمكانية) إطلاقها على نصوص أخرى ، (إمكانية) توليد نصوص أخرى بناءً على هذه المبادئ ويمكن لنا أن نرى في نموذج ياكبسون السابق

---

(١) تزفيتان تودروف : الشعرية . ص٢٣ .

مساحة واسعة من الحركة والنسبية حيث تتوقف الوظائف المتنوعة للنصوص على هيمنة بعضها على البعض وتفاعلها ، كما ينزع عن الأثر أي خصائص مطلقة قد ينزع النقد إلى إلصاقها به ، إذ لا يسمح بذلك التشارك المتنوع في الحدث التواصلي من قِبَل العناصر الستة الداخلة في تشكله .

ولعل ما لاحظه بارت حول نموذج ياكبسون يسير معنا في نفس الطريق عندما قال «**غير أن تماسك وإبلاغ الوظيفة الشعرية يمكنهما التغير مع التاريخ ، ومن جهة أخرى ، سكونيًا ، يمكن لهذه الوظيفة نفسها أن «تُلْتهم» من طرف وظائف أخرى ، وهي ظاهرة تقلص من بعض النواحي عيار الخصوصية الأدبية للأثر**»[1] .

والملمح الآخر الذي ألحت عليه الشعرية هو كونها دراسة «محايثة» أو «مباطنة» أو «باطنية» للأدب . وتعين المحايثة كما يقول موريس بلونديل من زاوية استاتيكيّة كل ما هو موجود في كيان ما بشكل ثابت وقار ، ومن زاوية ديناميكية كل ما يصدر عن كائن ما تعبيرًا عن طبيعته الأصلية . فما هو محايث لكائن أو لمجموعة من الكائنات يعود إلى كل ما هو موجود داخل هذه الكائنات وليس حصيلة لشيء خارجها[2] . ويعرفها د . جابر عصفور بأنها : «**مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء» من حيث «هو ذاته وفي ذاته فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ، ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها**»[3] . هكذا كان طموح الشعرية ، فهل حققت ما ابتغت؟ أو لعلنا نتساءل بدرجة أولى حول شرعية هذا المبتغى نفسه وإمكاناته .

إن حلم العلمية والمحايثة الذي راود الشعرية كان سعيًا لتحقيق (الموضوعية) إلا أن هذه الموضوعية التامة إمكانية غير متحققة على الإطلاق ، فوجود الموضوع بعيدًا عن ذات مدركة أمر غير قائم ، ودومًا ما تمدّ العناصر الذاتية أصابعها في حنايا

---

(١) رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة . ص١١٠ .

(٢) عن سعيد بنكراد : النص السردى ، نحو سميائيات للإيديولوجيا . الطبعة الأولى- دار الأمان . الرباط- ١٩٩٦ . ص١٠٤ ، هامش ٢٥ .

(٣) د . جابر عصفور : مسرد المصطلحات الملحق بترجمته لكتاب إديث كريزويل : عصر البنيوية . الطبعة الأولى- دار سعاد الصباح- الكويت- ١٩٩٣ . ص٣٩١ .

الموضوعية باعتبار الذات هي مُوْجدة الموضوع ، بل إن «**موضوع المعرفة لا يصبح كائنًا معرفيًا إلا حينما تدخل معه الذات في حوار في أخذ وعطاء . فالموضوع المستقل بنفسه ، الخالى من أي معنى تضفيه عليه الذات ، موضوع غفل يدخل في دائرة المجهول**»[1] . وإذا كانت الشعرية لا تتحقق إلا بعد تأويل ما للعمل ، تعود بعده الشعرية لتخدم التأويل في جدلية لا تتوقف ، وكأنَّ كل تأويل دخول للقارئ بقوة إلى حرم المعنى ، وتطور الأمر حتى أضحى القارئ شريكًا في إنتاج مفهوم الشعرية ، ومع دخول القارئ هل لقراءة ما للشعرية أن تكون محايثة؟

إن كل قراءة مهما كانت هي قراءة منحازة ، حتى عندما تدعي عدم الانحياز ، فهي منحازة لوهم الاعتقاد في الموضوعية المطلقة . إن كل قراءة سلطة تحرر ما ترغب فيه وتقمع ما ترغب عنه .

ثم هل تختلف قراءة دلالات النص ومعانيه عن قراءة بنيته من حيث إمكانية التعدد؟ إن كل قراءة للبنية هي إمكان من إمكانات بنائها ؛ إذ نُفَعِّل في بحث البنية بعض العلاقات ونُحَيّد الأخرى وستختلف شبكة العلاقات بين وحدات النص من قارئ لآخر ، كذا تختلف طبيعة العلاقات نفسها الواصلة بين وحداته . وأيضًا ستختلف بالضرورة تلك الوحدات التي تَحُلُّ إلى النص أو تُنْزَع عنه بعلاقات الحضور والغياب ، فكل قارئ إنما يكتب ذاته ، يكتب وعيه هو بدرجة من الدرجات ، وعندما يقدم قراءته فإنه لا يقدم الأثر نفسه- كما أشرنا من قبل- كما لا يقدم (النص) - بأل التعريف - وإنما يقدم فقط احتمالاً من احتمالات جَمّة تتوالد بحسب القُرّاء وبحسب اختلاف السياقات المعرفية لكليهما ؛ للقارئ والنص على السواء .

وإذا ما نظرنا للنص بوصفه كونًا من العلامات والإشارات فإن قراءات غير محدودة يمكن أن تقوم على هامش بنيته ، إذ تتفاوت بالضرورة تلك الخطوط التي ستنشئها القراءات بين هذه العلامات لتبني كل قراءة نسقها الخاص . إن ما يسري على التفسير والتأويل يسريعلى البنية ومن ثم يتراجع هذا التصور الذي يقوم على نقاء مفهوم المحايثة ، ويعود بالشعرية بدرجة أكبر إلى حيز النصوص المفردة «**فالحضور**

---

(١) د . محمد عابد الجابري : التراث ومشكل المنهج . ضمن كتاب : المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية . ص٨٣ .

الأدائي لبنية النص من حيث علاقته بالقارئ الذي يؤدي أو القارئ الذي يعيد كتابة النص ، يعني أفول شمس البنية الكلية المهيمنة على النصوص المفردة ، كما يعنى تدمير هذه البنية بواسطة عملية نقض تستبدل بميتافيزياء البنية الكلية ، فيزياء الفعل الأدائي للقراءة بوصفه فعلاً متعديًا ، فعلاً يستمد تعديه من أبنية النصوص المقروءة التي تحطم سجن الفعل اللازم ، كما يستمد الصفة نفسها من مواقف قارئه ، الذي لا يعرف عمليًا سوى معنى التعدي ، الذي يفتح أبواب النص على التاريخ»[1] .

وبذلك تتخلى »الشعرية» ، كاسم لعلم- كما يقول د . عصفور- حاول أن يكتشف القوانين الكلية التي تقف خلف الظاهرة الأدبية ، من خلال دراسة موضوعه ، الذي لم يكن الأعمال الفردية ، وإنما الأدبية التي تتولد عنها هذه الأعمال وتحققها- تتخلى هذه الشعرية عن موقعها لتترك الساحة أكثر للشعرية ، بوصفها صفةً للمبادئ الفاعلة في صنع ظاهرة من الظواهر ، أدبية كانت أو غير أدبية . وبذلك تظل قرينة الأصل اليوناني القديم من حيث الدلالة على الصّنع والإشارة إلى كيفيات التشكيل . ووصلت الشعرية بهذا المعنى بين دائرة الخطاب الأدبي والدوائر المتباينة لكل ألوان الخطاب الإنساني التي تبدأ بالأدب ولا تنتهي بالفلسفة . وتلك هي ألوان الخطاب التي تسعى إلى تَعّرف موضوعاتها ، بالتفطن إلى العناصر الفاعلة في وضعها وتشكيلها[2] .

ويحدد تودروف مسيرتها بين حدين أقصيين ، حد خاص شديد الخصوصية يدعو إلى التخلي عن كل تفكير مجرد ، والاكتفاء بوصف ما هو خاص وما هو متفرد ، وآخر عام مفرط في عموميته ، تُقْترح فيه قراءات تنزع أكثر فأكثر نحو الشكلانية في خطاب لم يعد له من موضوع إلا نفسه ، إذ أصبحت الشعرية تشتغل على العلم نفسه ، على المبادئ ، على الأدبية ، وهكذا يعود تودروف ليتخذ موضوعه (الخطاب الأدبي) لا خطاب الشعرية . يقول «**وقبل أن نشكلن سنسعى إلى أن**

---

(١) د . جابر عصفور : نظريات معاصرة . ص٢٤٧ .

(٢) د . جابر عصفور : السابق . ص٢٤٩ ، ٢٥١ .

نفهم»[١] . واستحضر ثانيةً عبارة بارت التي يقول فيها إن الشعرية هي (التحليل) الذي يسمح بالإجابة عن هذا السؤال : ما الذي يجعل من رسالة قولية أثرًا فنيًا[٢] وبهذا يغدو البحث في البنية والتأليف في الشعرية وجهًا من وجوه الكتابة . أيضًا يُرَشَّد مفهوم المحايثة الذي كانت الشعرية تدعيه في بداياتها . ويرشد أيضًا تعاليها على التاريخ ، وتصبح البنيات التي تستكشفها الشعرية تقدم معالم شعرية نص ما في تاريخ بعينه ، بما لا يمنع بالطبع تكرار الظاهرة أو تسرب بعض معالمها واستمرارها في أزمنة تاريخية أخرى عندما تتوفر شروطها . كذا تتخفف من غلوائها في تجاوز النصوص المفردة إلى الأدبية ، إلى الأدب الممكن لا الأدب القائم وإن قامت عليه ، فيصبح هذا الأدب القائم محل العناية الأولى بما هو مجلى بعد ذلك لإمكانية أدب ممكن ، لكن هذه الصورة الممكنة ستظل مشروطة بشرط التاريخ .

(١-١-٤) الشعرية والنموذج اللساني:

وفيما يلي إشارات لنماذج اعتمدت[*] النموذج اللساني–في بنيته المجردة على

---

(١) تزفيتان تودروف : الشعرية . ص٢٨ .

(٢) راجع رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة . ص١٠٧ .

(*)– هذا المنهج التجريدي لم يلفت فقط باحثي الشعرية بل غيرهم أيضًا من المختصين في الإنسانيات ، فها هي النبرة المعجبة باللسانيات في انهماكها علي التحليل والتوصل لنماذج مجردة تلازم ليفي شتراوس عندما تحدث في مؤتمر الألسنيين والأنثروبولوجيين في أنديانا ١٩٥٢– تلك النماذج التي غادر بها اللسانيون فيما يرى الحاجز الذي يفصل العلوم الطبيعية عن العلوم الإنسانية ، ويجسدها أكثر عندما أخذت بإجراءات علم الاتصال فلم تفارق حدود الإنسانيات .

إنه يراها وقد استطاعت أن تتجاوز استسلام العلوم الإنسانية والمجتمعية أمام تأمل العلوم الدقيقة والطبيعية بوصفه فردوسًا محظورًا عليها دخوله إلى الأبد ، وتفتح لها بابًا صغيرًا بين العالمين . ولذا يأمل للأنثروبولوجيا أن تفترع لهاماافترعته اللسانيات من منهجية وعلمية ، يقول «أود أن أعرب للألسنيين عن مدى ماتعلمته منهم . لافقط علي امتداد جلساتنا ، بل من خلال حضوري للمحاضرات الألسنية التي كانت تلقى علي هامشها حيث قيض لي أن ألمس درجة الدقة والضبط والصرامة التي توصل إليها الألسنيون في دراسات مازالت تنتمى إلى حيز العلوم الانسانية =

الأقل-ونظامها التصوري التجريدي لاستكشاف النظام الذي تعمل به النصوص الأدبية .

= بنفس المقدار التي تنتمى فيه إلى حيز الإناسة نفسها» (كلود ليفي شتراوس : الإناسة البنيانية ص٨٣) .

فيربط في مقالته (اللسانيات والإناسة) وقد ضُمِّن في كتابه (الإناسة البنيانية) بين بنية القرابة والصياغات الشكلية للغة وتنظيم وحدات تكوينية في نظام معين ، ووجود اعتلاقات بين نظام القرابة ونظام اللغة .

وفي مقدمته لكتاب ياكبسون(٦ محاضرات في الصوت والمعنى) يقدم نموذجًا آخر يبين فيه كيف أثر منهج اللسانيات وأطروحاتها عن بعض مفاهيمها الأساسية في تشكيل بعض مفاهيمه الأنثروبولوجية ، ومنه علي سبيل المثال بحث العلاقة بين الفونيم كما انتهى عند ياكبسون و«تحريم السفاح» يقول : «كنت أصوغ التصور عن «تحريم السفاح» باستلهام الدور الذي نسبه اللغويون إلى مفهوم الفونيم . لقد بدت لي فكرة التحريم السفاحي- كما بدا الفونيم الذي هو وسيلة يتشكل بوساطتها المعنى علي الرغم من خلوه من المعنى بذاته- رابطة تربط بين منطقتين عُدَّتا- إلى الآن- منفصلتين إحداهما عن الأخرى ، وثمة مايقابل تمفصل الصوت والمعنى على مستوى آخر هو تمفصل الطبيعة بالثقافة .
وكما أن شكل الفونيم هو وسيلة كلية تمامًا- في اللغات كلها والذي تأسس التواصل اللغوي به- فإن التحريم السفاحي- الذي يوجد بصورة كلية أيضا إذا ماحددنا أنفسنا بصورته السلبية- يكون شكلاً أجوف ، إلا أنه ضرورى إذا مادخلت المجموعات البايولوجية في شبكة من التبادلات التي تستطيع بها تلك المجموعات أن تؤسس التواصل وتجعله ممكنا وضروريًا .
وأخيرًا فإن معنى قواعد الزواج- التي لايمكن أن تفهم إذا بحثت بصورة منعزلة- يمكن أن تظهر للعيان فقط بوصفها متقابلات تبادلية . وعلي الشاكلة ذاتها ، فإن الطبيعة الحقة للفونيم لاتكمن في تفرده الصوتي ، وإنما في العلاقات التقابلية والسلبية ، التي ترتبط الفونيمات بها ، أحدها بالآخر» . (كلود ليفي شتراوس : مقدمته لكتاب ياكبسون «٦ محاضرات في الصوت والمعنى» . ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح . الطبعة الأولى- المركز الثقافي العربى- بيروت- الدار البيضاء- ١٩٩٤م . ص٢٠ .

ولمتابعة محاولات عربية جيدة اعتمدت اللسانيات ومنطقها أساسًا للعمل يراجع توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربى الحديث ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ١٩٨٤ . ورغم مرور فترة توالت فيها دراسات غزيرة إلا أنه مازال صالحًا لتقديم صورة مناسبة .

ففي مقالة بعنوان (اللغة والأدب) يثير تودروف (الموضوعية) التي يبحث عنها انطلاقًا من عبارة لبول فاليري تقول : «ليس الأدب ، ولا يمكن أن يكون إلا توسيعًا لبعض خصائص اللغة ، واستعمالاً لها» . ويقدم أطروحات للدراسة الأدبية ، تسعى نحو الموضوعية التي يراها معتمدًا على النموذج اللساني بما يشير إلى شيء من مفاهيمه السابقة الإشارة إليها . وهنا نعرض بعض نقاطها :

بناءً على أن اللغة بالنسبة للأدب هي المبدأ والمعاد ، نقطة الانطلاق والوصول على السواء ، فإنها تضفي عليه – على الأدب – صيغتها المجردة ، كما تضفي عليه مادتها المحسوسة ، ومن هنا يمكن للمعرفة الأدبية أن تسلط ضوءاً جديدًاعلى خواص اللغة نفسها ، والمهم هنا ، هو أنه بناء على ذلك يحاول تودروف أن يبحث عن آثار الصيغ المجردة للغة في الأدب ، ليبين كيف أن اللغة والأدب يعملان على قواعد متشابهة ، بل إن معرفة الأدب ستتبع مسارًا موازيًا للمسار الذي تتبعه معرفة اللغة ، بل إن هذين المسارين سيختلطان كي ينمو حقل ابتدأه رومان ياكبسون الرائد اللامع – كما يمتدحه تودروف – وأتباعه ، هذا الحقل الذي ركزت دراسته على الشعر وحاولت أن تكشف عن وجود بنية ، يشكلها توزيع عناصر بنيوية معينة داخل القصيدة .

ومن أمثلة تلك العلاقات التي استكشفها تودروف أو قرأها (بمعنى إعادة إنتاج متميز في الفهم) في أعمال الشكلانيين الروس ، ما ميزه شكلوفسكيفي دراسته لأنواع السرد بين نوعين رئيسيين من أنواع التأليف في القصص– ما ميزه من شكل منفتح يمكن أن تضاف إليه في النهاية مغامرات جديدة دائمًا ، مثل مغامرات بطل ما ، وآخر مغلق ، يبدأ وينتهي بالدوافع نفسها ، ولكنه يتضمن رواية قصص أخرى مثل قصة أوديب ، فثمة نبوءة في البداية تتحقق في النهاية وبين النبوءة وتحققها محاولات لتجنبها . وهنا يكتشف تودروف أن النمطين «**يمثلان إبرازًا دقيقًا لوسيلتين نحويتين أساسيتين يتم فيهما ضم جملتين ، هما العطف والربط**»[1] .

أيضًا يرى في غياب علاقة الملازمة بين الصوت والمعنى– وهي إحدى الخواص الأساسية للغة– يرى فيها وسائل بلاغية . فعن هذا الغياب– كما يقول– تنشأ

---

(١) تزفيتان تودروف : اللغة والأدب . ضمن كتاب اللغة والخطاب الأدبي . اختيار وترجمة : د . سعيد الغانمي– الطبعة الأولى– المركز الثقافي العربي – بيروت الدار البيضاء– ١٩٩٣م . ص٤٤ .

ظاهرتان لغويتان معروفتان هما : الترادف وتعدد المعاني ، فأن يكون للشخصية مظهران أو للمحتوى شكلان تستدعي تلك الظاهرة الأدبية مقارنة مترادفين في حقل اللغة . وكذا تعدد المعاني الذي هو مبعث الجناس ؛ فعندما تحدث مفارقة في السرد بين الموقف الفعلي وإدراكه والوعي المختلف من قبل إحدى الشخصيات بما يجعلها تتحدث بكلام مفارق لطبيعة الموقف بما يكشف عن المفارقة بين الموقف نفسه وما يتطلبه ، حينئذ فإن حركة السرد تتبع صيغة الجناس نفسها ، فكلاهما يعمل على أساس لغوي قوامه تلك العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى تلك التي تشتغل عليها اللغة .

وبعد أمثلة أخرى يخرج تودروف إلى مفهوم الخطاب عندما أراد أن يبحث في الأصناف التحتية لعالمي اللغة والأدب منتقلاً من مستوى الأشكال والصيغ الذي توقف عنده الشكلانيون الروس إلى مستوى البنى والبحث في قضايا الدلالة ، ومحاولات تحديد فكرة المعنى . لقد أخذ جملاً سردية وَبيَّن فيها كيف أن الأخذ بمفهوم الخطاب هو المقوم الأول لفهم جيد لهذه الجمل وإدراك تحوليتها وإدراك وجهة النظر في السرد ، وكذا طبيعة تلك العبارات من حيث الصيغة الشخصية (الأنا) واللاشخصية (ضمير الغائب) ، وكذا الأشكال الوسيطة التي يمكن أن تنشأ .

ويعدد لنا روجر فاولر محاولات أخرى اعتمدت في دراستها الأدبية على النموذج اللساني ، فها هو فلاديمير بروب يكتشف بنية واحدة للحكاية الخرافية(١) على مستوى الوظائف ، يحددها بإحدى وثلاثين وظيفة تخضع لترتيب ثابت لا يتغير غير أن عددها متغير من حكاية لأخرى ، هذه البنية التي اقترحها بروب نوقشت بوصفها علم تركيب syntax السرد . كذلك أمكن توليد نصوص بأكملها من بنيات تحتية مجردة على غرار الاشتقاقات الموجودة في النظرية التوليدية التحويلية لتشومسكي . كما أضيئت فكرة «وجه النظر» في الدراسات السردية عن طريق استعمال مقولتي الفعل الدلاليتين : الزمن والصيغة ، وما تعكسه العلاقة بين (هو)

---

(٥١) راجع فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية . ترجمة : أبوبكر أحمد باقادر ، أحمد عبدالرحيم نصر . الطبعة الأولى- النادي الأدبي الثقافي بجدة- ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م .

فـاعل المنطوق وبين (أنا) فـاعل النطق ، بين الشـخـصـيـة والراوي[1] ، ونوقـشت (الشخصيات) في القصة من خلال عناصر دلالية مماثلة لتلك العناصر القائمة في تحليل المكونات . وبذلك مَكّن هذا الإجراء من «**قيام استكشاف منهجي - بشكل واضح- لموضوعات لم تكن من قبل قابلة للمناقشة بطريقة عملية**»[2] .

(١-١-٥) الشعرية من النص إلى الخطاب:

إن هذا (التجريد) أو (المبدأ الصوري) الذي تبحث عنه الشعرية هو ماسوّغ لها شعار (العلمية) وربطها أيضًا بالفكر البنيوي في المعنى الواسع لكلمة بنيوية فكل شعرية - كما يقول تودروف - هي شعرية بنيوية[3] ما دام موضوعها ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب) . بل إنه يكفي دائمًا إدخال وجهة نظر علمية في أى مجال كان حتى تكون هذه العملية بنيوية .

ولكن أن تدخل الشعرية تحت صيغة محددة من صيغ البنيوية فهذا ما لا يستقيم ، خاصة مع النظر للشعرية بوصفها خطابًا يضطلع بالحدث الأدبي ، وهو ما يتعارض مع بعض التصورات الأداتية للغة التي صيغت عند بدايات البنيوية على وجه الخصوص .

لكن يبدو أن النموذج اللغوي للفكر البنيوي - الذي تراءى أمام بحث الشعرية فعملت على إعداد نمذجة للأدب على غرار تلك النمذجة اللسانية للغة ، فتوفرت على فحص التوظيف النسقي للوحدات الأساسية للأدب ، والعلاقات التي تحدد إنتاج المرسلة الأدبية للكشف عن القواعد والمبادئ التي تُبْنَى بها النصوص بحيث تكون منتجة- نقول يبدو أن هذا النموذج لم تجده الشعرية كافيًا بالقدر المناسب ، على

(١) راجع : تزفيتان تودروف : الأدب والدلالة . ترجمة : د . محمد نديم خشفة . الطبعة الأولى- مركز الإنماء الحضاري- حلب- ١٩٩٦م . ص٧٧ : ٧٨ .

(٢) روجر فاولر : نحو نظرية لسانية/ اجتماعية للخطاب الأدبي . ترجمة : د . محيي الدين محسب . مجلة نوافذ- العدد الأول- النادي الأدبي الثقافي بجدة ص١٤ .

(٣) تزفيتان تودروف : الشعرية . ص٢٧ .

الأقل في هذا الوضع الذي يراه تودروف[١] إذ أن موضوعها نمط معين من البنُى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) ، والأدب بأتم معنى الكلمة (نتاج لغوي) ، وعلى هذا النحو لا يتم الربط بين الشعرية واللسانيات قدر ما يتم بين الأدب واللغة وبالتالي على الشعرية أن تتواصل مع كل علوم اللغة .

واللسانيات على النحو السابق ليست علم اللغة الوحيد ، فثمة أنماط أخرى من البنى اللغوية تدخل في حيز الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي وفلسفة اللغة . ومن ثم تستطيع الشعرية كما يرى تودروف «**أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونًا كبيرًا ما دامت اللغة جزءاً من موضوعها ، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب ، أقرب أقربائها علمًا ، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات . ومن هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام ، الموحِّد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها**»[٢] .

أما عن مصطلح الخطاب فإن «دليل الناقد الأدبي» يحدد مساره في خطين رئيسيين ؛ أولهما : خط لغوى أسلوبي ، يُقْصَد به فيه أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة مُعْلَنَة أو واضحة . وعلى ضوء هذا الفهم يتجه البحث فيما يُعْرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية . والخط الآخر : خط تجاوز المفهوم الألسني البحث مع كتابات ميشيل فوكو- على وجه الخصوص- الذي يحدده بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه[٣] .

والخطاب بالأساس هو إدراج للذات إلى حيز الكلمة بعد أن همشتها اتجاهات نقدية ، ونزولاً بالنص من تعاليه المتوهم على التاريخ ، يقول د . جابر عصفور : «**لقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عن «البنيوية» في آخر**

---

(١) تزفيتان تودروف : الشعرية ص٢٧ ، ٢٨ .

(٢) تزفيتان تودروف : السابق . نفسه .

(٣) انظر د . ميجان الرويلي ، د . سعد البازعى : دليل الناقد الأدبي- [بدون ناشر] ١٩٩٥ م . ص٧٤ ، ٧٥ .

المطاف ، أى بمثابة انتقال من مركزية مفهوم «اللغة» إلى مركزية مفهوم «الخطاب» . وإن كان التركيز على»اللغة» يعنى التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعيًا بوصفها سلسلة الأنساق التي لا تنطوي على ذوات ، فإن التركيز على «الخطاب» يعني التركيز على اللغة من حيث هي «نُطق» أو تلفظ ، مما يعنى إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار»[1] ومن ثم يحتوي مفهومُ الخطاب مفهومَ النص ، ويضعه في دائرة أوسع ، إنه يأخذه موصولاً بشرط تلفظه وتداوله .

على أن روجرفاولر يتوقف أمام مصطلح الخطاب الأدبي عند تودروف عندما قال بأن موضوع الشعرية ليس هو مجموع الأعمال الأدبية القائمة وإنما موضوعها هو الخطاب الأدبي ، ويراه فاولر مصطلحًا غامضًا[2] ؛ ربما يعني به شكلاً من اللغة أى تنويعه ، أو سجلاً ذا خصائص شكلية محددة ، أو أنه نسق من الأعراف المتواطأ عليها بين المؤلفين والقُرّاء ، ومنها على سبيل المثال التوقعات والافتراضات . ومن ثم نعود إلى كتابات تودروف نفسه لنعين هذا المصطلح لديه قدر الإمكان .

في إطار حديث تودروف عن اللسانيات وعبر اللسانيات عند ميخائيل باختين وما شاع من اصطلاح «التداولية» الذي قد يتطابق تمامًا مع مفهوم عبر اللسانيات لديه ، بما يؤول به إلى عَدِّه المؤسس الأول لهذا الحقل من حقول المعرفة في هذا الإطار- يشير تودروف إلى طرح باختين لمصطلح الخطاب وضرورته فبوصف اللغة موضوع اللسانيات المحدد ، وتلك اللغة نتحصل عليها من خلال وضع بعض مظاهر الحياة الملموسة للخطاب ، وهي مظاهر تتجاوز حدود اللسانيات - كانت ضرورة الأخذ بما سماه باختين عَبْر اللسانيات أو التداولية كما شاع الاستقرار عليها بعد ذلك ، وكذا الأخذ بمفاهيم الخطاب .

والخطاب عنده كما يقدمه تودروف يعني»اللغة بكليتها الحية» «كظاهرة كلية ملموسة» الخطاب هو «التلفظ» . ليست المادة اللغوية فيه سوى واحدة من مقوماته ؛ إذ

(١) د . جابر عصفور : مَسْرد المصطلحات الملحق بترجمته لكتاب عصر البنيوية لإديث كريزويل . ص٣٨٠ .

(٢) روجر فاولر : نحو نظرية لسانية/ اجتماعية للخطاب الأدبي . ترجمة د . محيي الدين صبحي . مجلة نوافذ . ص١٩ .

يوجد جزء آخر غير لفظي يتطابق مع سياق النص ، هذا الجزء لم يعد خارجيًا بالنسبة للتلفظ ، وإنما هو جزء متمم له ، إذ يعمل كعنصر ضروري مُشَكِّل لبنيته الدلائلية وعملية التلفظ بأكملها يُعْمل على إنتاجها اللفظي عبر حقيقة كونها «تُتَلَفَّظ» وهو ما يحفظ عليها سياقها التاريخي الاجتماعي المتفرد ، «فكينونات اللغة» التي يدرسها اللغويون قابلة لإعادة الإنتاج بعدد غير محدود من التلفظات . (كما هي نماذج الجمل الإخبارية ، ممكنة الإنتاج بدرجة متساوية) . أمّا «كينونات التواصل اللفظي»- التلفظات الكاملة - فهي غير قابلة لإعادة الإنتاج (رغم إمكانية اقتباسها ، فهي مقيدة إلى بعضها البعض بعلاقات حوارية) .

إن التلفظ كلٌّ غير مُكَرّر ، متفرد ، تاريخي ، فردي . فباستطاعتنا- ومازال الكلام لتودروف- أن نعيد الجملة التي تلفظنا بها قبل قليل ، لكن بالرغم من كل التطابقات الظاهرة فإن التلفظين لن يكونا متماثلين ، إن وضعية التلفظ الثاني ستكون أقرب إلى الاستشهاد .

وفي مقاله (القول في الحياة والقول في الشعر) يكشف باختين نفسه عن الوجود الاجتماعي اللصيق داخل النص اللغوي ذاته ، بحيث تتحول الدراسة التي تتجاهل هذا الوجود الاجتماعي أو تفصله عن «البنية الكامنة» للنص إلى دراسة فاقدة لأهميتها ؛ لأنها تتجاهل العنصر الأساسي الفاعل في هذا النص(١) . فالعبارة الشعرية - وبناءً على دراسته للعبارة اليومية- تتضمن أيضًا جزءًا لفظيًا متحققًا وجزءًا آخر متضمنًا . ولا يمكن بحال أن نعتقد أن «الموقف» معطى في شكل فعل ذاتي ونفسي يتم في نفس المتكلم ، ذلك أن الفردى والذاتي ينمحي وراء الاجتماعي والموضوعي . فالتقييمات المتضمنة ليست نتاجًا للانفعالات الفردية . إنها أفعال محددة اجتماعيًا وضرورية . والانفعالات الفردية لا يمكنها إلاّ أن تكون هذه الانسجامات التي تصاحب النغمة الأساسية للتقويم الاجتماعي . الـ(أنا) لا يتحقق في القول إلاّ إذا أُسْنِد إلى الـ(نحن) . ومن هنا تصبح كل عبارة موضوعًا اجتماعيًا .

إن العبارة تولد وتحيا وتموت في مجرى التفاعل الاجتماعي للمشاركين فيها ، فإذا

---

(١) من مقدمة المترجم للمقالة . ضمن كتاب مداخل الشعر . ترجمة د . أمينة رشيد ، د . سيد البحراوي . سلسلة آفاق الترجمة . العدد (١٣) - الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٦ . ص ١٧ .

ما انتزعت منه فقدت المفتاح الذي يقدم المنفذ لفهم شكلها ومعناها ولا يبقى في اليدين- كما يقول- سوى غلاف ، سواء كان غلاف التجريد اللغوى أو هذا الخاص بتخطيط الفكر وهو مجرد أيضًا ، تجريدان إذن لا يربطهما شيء لأن الأرضية الملموسة حيث يمكن أن يحققا تركيبهما الحي ، غير موجودة .

والقول في الشعر لا يمكن أن يكون في تبعية ضيقة بالنسبة لمجمل لحظات السياق خارج اللفظي ، وبالنسبة لمجمل ما هو مرئي ومعروف مباشرة . بل إن القول في الشعر يخضع لضرورات أكثر بكثير مما تخضع له العبارة اليومية . والجزء المهم من هذا الحياتي الذي يبقى خارج حدود العبارة يجب أن يجد هنا تمثيلاً لفظيًا .

وبناءً على أهمية التقويمات المتضمنة في تحديد هوية الأدب ، يمكنه القول بأن العمل الشعري هو مُكَثِّف قوي لتقويمات اجتماعية غير مُعَبَّر عنها ، كل كلمة منه مشحونة بها .

والشاعر عندما يختار كلماته ، فإنه يختار بالأساس التقويمات المرتبطة بالكلمات من وجهة نظر الجماعة اللغوية التي تحمل هذه التقويمات ويتواصل داخلها . فعند كل اختيار يتعامل الشاعر مع تعاطف السامع أو نفوره ، اتفاقه أو اختلافه . وكل اختيار في حد ذاته هو فعل تقويمي موجه في اتجاهين : نحو السامع ونحو البطل (العبارة) ، فهما يشتركان باستمرار في حادث الخلق الذي لا يتوقف لحظة عن أن يكون حادث اتصال حي بينهما . ومن هنا تصبح مسألة التقويم فاعلة أيضًا فيما يتصل بموضوع العبارة نفسه . ومن ثم تحدد الجوانب التالية شكل العبارة- (المنطوقة)- الفنية :

١) القيمة التراتبية للبطل أو الحدث الذي يكون مضمون العبارة .

٢) درجة تقاربه مع المؤلف .

٣) السامع وعلاقاته المتبادلة مع المؤلف من ناحية ومع البطل (العبارة) من ناحية أخرى .

وتحدد هذه الجوانب نقاط تطبيق القوى الاجتماعية للواقع خارج الفن في الشعر[(١)] .

---

(١) ميخائيل باختين : القول في الحياة والقول في الشعر ، مساهمة في علم شعر اجتماعي . ضمن كتاب : مداخل الشعر . ترجمة د . أمينة رشيد ، د .سيد البحراوي . ص١٦ : ٦٦ .

ويستطيع تودروف أيضًا أن يقرأ في كتابات باختين المبكرة ، الانتقال بالشعرية من حيز المبادئ الصورية المطلقة إلى حيز الخطاب ، وكذا عجز اللسانيات عن أن تكون الدليل الوحيد إلى الشعرية ، أو بمعنى آخر ، تلك النتيجة التي يبلورها في عبارته «**استحالة مطابقة علم للخطاب (مثل الشعريات Poetices على علم للغة (اللسانيات)**»[1] . وذلك عندما ينتقد باختين الشكلانيين في إسقاطهم الخصائص البنائية للأعمال الشعرية على نظام اللغة تمامًا ، كما يعملون على نقل العناصر اللغوية مباشرة وعكسها على البناء الشعري ، بما يقود صراحة أو خفاء إلى توجيه خاطئ للشعرية بمقدار صغير أو كبير . إذ لا يرى باختين تطابقًا بينهما- أعني العنصر اللغوي للسان والعنصر البنائي للعمل- إذ تنتسب الظاهرتان لمحورين مختلفين .

ويقرر تودروف البحث في إطار الخطاب في موضع آخر ، ويسوغ له عندما يقول : «**يجب أن ندخل مفهومًا شاملاً إزاء مفهوم الأدب ، وهو مفهوم الخطاب إنه النظير البنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة ، ولكن ما ضرورته؟ لأن اللغة تنتج انطلاقًا من اللفظ ونظم القواعد جملاً . وإذا كان ذلك كذلك فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطرادية : ستنتظم هذه الجمل فيما بينها ، وستلفظ في محيط اجتماعي وثقافي ما ، وستتحول بهذا إلى ملفوظات ، كما ستتحول اللغة إلى خطاب**»[2] .

وإن كنا نُقَدِّر مع مفهوم الخطاب تلك الأبنية خارج النصية والداخلة في كيان التلفظ- إلاّ أننا لا نزحزح أبنية النص عن الصدارة خاصة في حالة الوظيفة الشعرية التي تهيمن على التواصل الأدبي . لكننا على العموم لن نأخذ هذا «اللغوي» إلاّ من مفهوم «تواصلي» .

ويمكننا هنا أن نفهم العلاقة بين النص والخطاب بما هو (مرسلة في إطار اتصال) ، من خلال كلمات بينفينست التالية التي لا تَخْرج عن المفهوم الأشمل للخطاب عند باختين ، بما هو (تلفظ) ، يقول بينفينست :

---

(١) تزفيتان تودروف : المبدأ الحواري . ص٧١ .

(٢) تزفيتان تودروف : مفهوم الأدب . ترجمة : د .منذر عياش . الطبعة الأولى-كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة- ١٤١١هـ/١٩٩٠م . ص٥٤ .

«إن اللغة تعيد إنتاج الواقع . وينبغي أن نفهم ذلك بالطريقة الأكثر حرفية وهي : أن الواقع يتم إنتاجه مرة أخرى من خلال اللغة . فالذي يتكلم يؤدي بواسطة خطابه إلى إعادة مولد الحدث ، وتجربة الحدث . والذي يسمع يلتقط الخطاب أولاً ، ومن خلال هذا الخطاب يلتقط الحدث الذي أُعيد إنتاجه . وهكذا ، فإن الوضع الملازم لممارسة اللغة ، وهو وضع التبادل والحوار ، يعطي لحدث الخطاب ، وظيفة مزدوجة ، فهي بالنسبة للمتكلم تمثل الواقع ، وبالنسبة للمستمع تعيد خلق هذا الواقع»[1] . إن الخطاب إدراج للمرسلة في نموذج الاتصال .

على أننا نشير إلى أن تحليل الحقل الخطابي كما هو عند فوكو- الذي تحدث بقوة عن «السُّلْطة» بناءً على هذا المفهوم- كان همّه التعامل مع العبارة كشيء قائم الذات لا يحيل إلى مستوى آخر ، والنظر إلى ما في خصوصيتها وتميزها كحدث لا أصول له ، وتحديد شروط وجودها ، وتعيين حدود تلك الشروط بكيفية دقيقة وواضحة أكثر ، مع إبراز الترابطات القائمة بين العبارة وعبارات أخرى لها صلة بها ، والإشارة إلى بعض أشكال التعبير الأخرى التي تستبعدها وتقصيها[2] . وكذا الأمر عند تودروف عندما يجعل زاوية النظر تقوم على الخبرة بالنصوص ، والنصوص الموازية والسابقة للنص المطروح ، وكذا أفق تلقي النص بما هو أفق مفتوح على النصوص الأخرى . يقول : «**إن عملية الإنتاج تقوم من بين ما تقوم عليه ، على إقامة علاقة بين النص الحاضر وبين نصوص أخرى سابقة ، أو على إرساء نوع من الحوار بين النصوص المختلفة (حوار عَبْر-نصي Intertextuel) . إننا لا نستطيع بتر هذا البُعد من عملية الإنتاج الأدبي بدون تشويه بالغ لمعرفتنا للنص نفسه . وبالمثل فلا يمكن الفصل بين النص نفسه وعملية تلقيه ولا يمكن تنحيتها جانبًا لأن العمل يولد في إطار عَقْد للقراءة ، يُعقد بين الكاتب والقارئ ويأخذ توقعات القارئ في الاعتبار**»[3] . إنه لا

---

(١) راجع خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية . ترجمة د . حامد أبو أحمد . مكتبة غريب- [بدون تاريخ] . ص٢٤٨ .

(٢) راجع ميشال فوكو : حفريات المعرفة . ترجمة : سالم يفوت- الطبعة الثانية- المركز الثقافي العربي- بيروت- ١٩٨٧م . ص٢٧ .

(٣) تزفيتان تودروف : تطور النظرية الأدبية . مجلة ألف- العدد الأول- ١٩٨١م . ص١٥ .

يعود إلى مفاهيم مستهلكة حول ملامح نفسية أو حوادث اجتماعية أو تواريخ فردية أو اجتماعية ، لكنه يؤسس للنص مرجعية نصية إنتاجًا وتلقيًا .

غير أن طريق بحث الشعرية في ضوء مفهوم الخطاب أو المفاهيم التداولية دونه خرط القتاد كما يقول القدماء- ذلك أن «**الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التواصلي التداولي لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتى الآن ، وهذا ما يجعل القول بارتباط أحد المتغيرات بالمجال اللغوي البحت أو الأدبي ، موضع تساؤل . ويضفي ظلاً من الشك على مناسبة التفسير الجمالي لها . ويجعل من الأجدى بالنسبة للألسنيين العرب أن يتوفروا على استكشاف مجالات أساليب اللغة ، وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه النقاد في تحليلهم لأساليب الأدب ، وعندئذ تمضي حركة البحث التجريبي في مسار مأمون**»[1] .

فالعربية لم تحظ بنموذج لساني مكتمل يقدم لها وصفًا محدثًا يتجاوز وصف القدماء ويساير ما حققته اللسانيات من إنجاز في اللغات الأخرى . فعن صياغة العربية يقول د .المسدي : «**والأشد إثارة للتساؤل ، أن البنيوية لم تخلق في حقول البحث اللغوي لدينا ريادات متميزة ؛ وإنما قصارى ما حصل في هذا المضمار هو صورة عارضة من صور القضية ، تمثلت في ما سمى بالمنهج الوصفي الذي استوى ضديدًا لما سمي بالمنهج المعياري ، وكل ما دار في هذا الموضوع من مساجلات لم يكن كفيلاً ببعث وعي خاص بأصول القضية البنيوية وبالتالي لم يكن قادرًا على ترسيخ لسانيات عربية تصدر عن هذا المنهج في تصوره الإدراكي**»[2] .

فإذا كان هذا حال العربية مع المنهج البنيوي فالأمر دونه بكثير مع سائر المناهج الأخرى ، هذا فضلاً عن أن توقف اللسانيين في الغالب عند الأصوات والمفردات والتراكيب في مستوى اللغة الطبيعي ؛ دون مقاربة اللغة الشعرية بقوة يفوِّت الكثير على دراسة اللغة بعامة ، وعلى إمكانية تقديمهم إجراءات مناسبة للنظر في محددات ماهية النص الأدبي في أبعاده المفارقة كميًا على الأقل ، إن لم يكن كيفيًّا أيضًا ،

---

(١) د . صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة . سلسلة كتابات نقدية- العدد (٥٤)- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٦ . ص١٨ .

(٢) د . عبد السلام المسدي : قضية البنية ، دراسة ونماذج- دار الجنوب للنشر- تونس- ١٩٩٥ . ص٢١ .

للغة الطبيعية «**فالبحث الألسني المحدث قد أَدْرك درجة عالية من التقدم في التعرف العلمي على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبي ، في مقابل تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصويرية والتخيلية والجمالية المكونة لهذا النص ، وهذه الأبعاد تعتبر حاسمة في تحديد خواصه الشعرية**»[١] .

(١-٢) مفهوم البناء:

طبقًا لما يقرره رولان بارت من أن الكاتب والأثر ليسا سوى منطلق لتحليل أفقه اللغوي ، ومن ثم لن يكون ثمة علم للأدب خاص بالكاتب أيًا كان ، وإنما ثمة علم للخطاب الأدبي وحسب . سيكون لهذا العلم بحسب العلامات التي يتناولها حقلان كبيران ، يتضمن أولهما العلامات التي لا تبلغ مستوى الجملة . ويتضمن الآخر العلامات التي تتجاوز مستوى الجملة ، أى أجزاء الخطاب التي يمكن أن نستخلص منها بنية المحكي ، والمرسلة الشعرية[٢] . هذا مع التسليم معه بعلاقة الإدماج القائمة بين وحدات الخطاب الكبرى والصغرى ، شأن الصوتيات بالنسبة للكلمات ، والكلمات بالنسبة للجمل ، بيد أنها تتشكل في مستويات وصف مستقلة .

وهنا سوف نُعْنى بهيئة وجود مكونات النص وديناميكية تشكيلية ، ذلك أن «**وحدة الأثر ليست كيانًا تناظريًا ومغلقًا ، بل [تكاملاً ديناميكيًا](*) (له جريانه الخاص . إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة [تساوٍ] أو إضافة ، إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية**»[٣] .

وتنتج ديناميكية الشكل-فيما يرى تينيانوف- لا من اجتماع مكونات العمل أو اندماجها ، ولكن نتيجة تفاعلها ، إذ ترتقى مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى يُغَيِّر فيها العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعة له . وخلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر ، الباني ، والعوامل التابعة له ، يمكننا أن ندرك

---

(١) د . صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة . ص٣٢ .

(٢) راجع رولان بارت : نقد وحقيقة .ص ٦٦ ، (في الأصل (تكامل ديناميكي . . . تساوي) .

(٣) يوري تينيانوف : مفهوم البناء ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس» . ترجمة : إبراهيم الخطيب – الطبعة الأولى– الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية– ١٩٨٢ . ص٧٧ .

الشكل . فالواقعة الفنية- كما يراها - لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدل تحت تأثير العامل الباني ، فإذا ما تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل فإن الواقعة الفنية تُمْحى ويغدو الفن آلية .

ولهذا المفهوم- العامل المسيطر أو الباني أو القيمة المهيمنة- الذي كان رئيسًا في فكر الشكلانيين ، يخصص ياكبسون مقالة يعرف فيها تلك القيمة المهيمنة بوصفها «**عنصرًا بؤريًا Focat للأثر الأدبي : إنها تحكم ، وتحدد وتغير العناصر الأخرى ، كما أنها تضمن تلاحم البنية . . . إن عنصرًا لسانيًا نوعيًا يهيمن على الأثر في مجموعة Totalite ؛ إنه يعمل بشكل قسري ، لارادّ له ، ممارسًا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى**»[1] .

فالمسيطر أو المهيمن لدية ، قيمة من بين سائر قيم النص العليا أو الدنيا التي تتراكب في نظم هرمية ، تتقدم إحداها لتترأس ، تسيطر وتحكم بشكل من الأشكال لتعطي للشعر ماهيته وخصائصه النوعية ، كمقولة القافية أو الوزن ، أو غير ذلك من قيم أخرى تحتويها النصوص . والمهم بالطبع هو تحديد تلك القيمة وبحث عملها وتحديد علاقاتها .

ومن هنا يمكننا متابعة عمل القيمة المهيمنة - كما يقول ياكبسون -ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد ولا في الأصل الشعري أو في مجموع أصول لمدرسة شعرية ، ولكن أيضًا في فن حقبة معينة باعتبارها كلاً واحدًا .

كذا نتابع هيمنة بعض الخصائص النوعية لفن معين على سائر الفنون الأخرى فتتجه سائر الفنون إليه ، كهيمنة الفنون البصرية أو الموسيقى أحيانًاعلى سائر الفنون الأخرى ، فحينئذ سيدور الشعر مثلاً في إطارها بما يؤثر على نسيجه الإيقاعي وتشكيله الدلالي .

كذا يمكننا بحث علاقة الأدب والفنون العامة بالأنماط الأخرى الثقافية ، التي ترتبط بها أو تنشأ بينها علاقة من نوع ما . ويمكن أيضًا لتلك القيمة المهيمنة أن تكون عنصرًا جماليًا نوعيًا خاصًا بالأشكال الأدبية ، يهيمن على سائر أنماط الكتابة في تلك الحقبة .

---

(١) رومان ياكبسون : القيمة المهيمنة . ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس» . ص ٨١ .

حينئذ أيضًا سيدرس التطور الأدبي ، حيث لا يتعلق الأمر كليًا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى ، بقدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام . وكما يقول أيضًا بعبارة أخرى بتبدل القيمة . فيتبدل تراتب القيم ، وتنتقل بين المواقع الأساسية الثانوية .

ثم نعود لنؤكد على أن فتح هيمنة القيم بين النص الأدبي وما هو خارج عنه كالفنون الأخرى أو سائر النشاطات الثقافية – لن يتبدى إلاّ من خلال مظهر لساني يتحكم في البنية ويهيمن عليها . فالقيمة المهيمنة كما سبق أن ذكرنا عنصر لساني نوعي .

(١-٣) في البحث عن «منزع» المعري:

يحدد البحث لنفسه وجهة يتقصدها تقوم على تعيين ما يمكن أن يسمى (بمنزع المعري) ، وبما أننا لا نفحص سائر نتاجه ، فلنحدد الآن وجهتنا ، إننا نبغي استقصاء (منزعه) في سقط الزند .

والمنزع اصطلاح غير بعيد عن التصور النقدي العربي القديم ، فضلاً عن شمولية تصوره فيما يتعلق بالنظم والأغراض- فيما يقدم لنا حازم القرطاجني ، فالمنازع لديه : «**هي الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه أبدًا ، ويذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها . . . وقد يعنى بالمنزع أيضًا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتخذه أبدًا كالقانون . . . وقد يعني بالمنزع غير ذلك إلاّ أنه راجع إلى معنى ما تقدم ، فإنه أبدًا لطف مأخذ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب**»[(١)] .

إن المنزع خصوصية في الأداء ، خصوصية في التناول ، وبالتالي فهو «قسم من مقولة الأسلوب»[(٢)] بمعناها العام والشائع في الأدبيات النقدية المعاصرة .

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة – الطبعة الثالثة – دار الغرب الإسلامي- بيروت- ١٩٨٦م . ص٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(٢) د . شكري عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب الغربيين . سلسة عالم المعرفة- العدد (١٧٧) – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب- الكويت- ١٤١٤ هـ ١٩٩٣م . ص ٢٢٢ .

واصطلاح المنزع يصل ما بين الأسلوب بمفهومه النقدي والخط العام للإبداع، فيقارب بين المبدع وغيره أو يفارق. **«ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممن حذا حذوه في ذلك كبير ميزة، ومنهم من اخْتُصّ بمنزع يتميز به شعره من شعر سواه... وهذا الامتياز بأحد طريقين: إما أن يُؤْثر في شعره أبدًا الميلَ إلى جهة لم يؤثر الناس الميل إليها ولم يأخذوا فيها مأخذه، فيتميز شعره بهذا عن شعرهم. وإما بأن لا يسلك أبدًافي جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهبَ شاعر واحد، ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى، وكذلك في جهةٍ جهةٍ يأخذ بمذهب شاعرٍ شاعر، فتكون طريقته طريقة مركبة، فيتميز كلامه بذلك وتصير له صورة مخصوصة»**[1].

ولا تعني هذه الطريقة المركبة جماع الشتات المولد للتنافر، إنها تعلم الصنع ومتابعة جانب من جوانب المذهب في سياق الإبداع، ليمتد المنزع لحشا منازع أخرى ومذاهب كثيرة بوشائج تحفظ على كل صنعة أصولها ومصادرها، ليعود هذا الكل المنسجمة عناصره فيكون طريقة مخصوصة وتوجهًا بعينه.

ويقف المنزع من «المذهب» - على نحو ما ذكره الآمدي من «مذهب الأوائل» وقد عنى به ما سُمِّي بـ«عمود الشعر» وإن كانت التسمية الأولى أجمع بصريح لفظها للمعاني التي دلت عليها الثانية بطريق الاصطلاح فقط والتي لم تَخْل من بعض الاختلاف بين النقاد - يقف منه موقف الخاص الفردي من العام[2].

ونحن هنا مع المعري، وفي السقط خاصة، في مسيس الحاجة إلى تحديد نقاط التقاطع ومساحات التباين بين المعري والنتاج الأدبي السابق عليه، الذي كان يحتذيه غالبًا وسياق الإبداع المجاور له الذي كان يبغي تجاوزه بلا شك، أو نضيء جوانب شعرية المعري بما يهدف إلى تلك الغاية لدراسات أخرى. وعندما نبحث عن منزعه في السقط لا نهدف تحديدًا إلى استكشاف معنى معين، وإنما طرائق الأداء عنده وأنماطه العليا كما تتمثل في سقط الزند، والمبادئ الفاعلة في هذا الأثر تحديدًا.

---

(١) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص٣٦٦.

(٢) راجع د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. ص ٢٢٢.

لكن هل يعني البحث عن مذهب المعري في سقط الزند اختزاله في مجموعة من العناصر المتواترة والمتكررة لا نحتفظ من الأثر إلا بها؟ ربما كان هذا الفهم نتيجة للربط الخاطئ بين البحث الأدبي والعلوم الطبيعية ، ومكمن الخطأ ليس في الربط ، إنما في وهم متعلق بتلك العلوم أصلاً ؛ فحقيقة الظاهرة لا ترتبط بإحاطتنا بها ، ومجرد حدوثها يعني وجودها وإمكانية وقوعها مرات أخرى ، وعدم شيوعها لا يعني عدم أهميتها أو خروجها على أن تكون ملمحًا مهمًا . ولربما كان إهمالنا لها سببًا يجعل سائر ملحوظاتنا الأخرى المتعلقة بكثير من الظواهر المرافقة على غير الدرجة المأمولة من الدقة . فالبحث يرى مع رولان بارت أن «**المعنى ، بنيويًا ، لا يتولد مطلقًا عن طريق التكرار ، وإنما عن طريق الفرق ، إلى درجة أن المفهوم النادر يغدو دالاً دلالة مفهوم متواتر بمجرد ما يستوعب في [نظام](*) من الإبعادات والعلائق**»(1) . وسيكون معضلاً إلى حد بعيد منهجيًا أن نحدد كم التواترات التي نستطيع بناءً عليها أن نعمم موقفًا ما ، فالتعميم «**لا يُشَكّل عملية كمية (أن نستنبط من عدد تواترات ملمح حقيقة ما) بل هي عملية كيفية (بإدماج كل مفردة ، حتى ولو كانت نادرة ، في مجموع عام من العلاقات) . صحيح أن صورة مفردة لا تصنع المتخيّل . بيد أن المتخيل لا يمكن أن يصف نفسه دون هذه الصورة بالذات ، مهما تكن هشة أو متوحدة – ودون وسواسها الذي لا يقبل التلاشي**»(2) . فتعميمات القول النقدي تتصل بنطاق العلاقات التي تشكل تلك العلامة الملاحظة جزءاً منها . ولا تتصل تلك التعميمات مطلقًا بعدد التواترات المادية لتلك العلامة ، هكذا يقرر رولان بارت وهو لا يُعْنى بتحييد مسألة التواتر أو تغييب دورها ، ولكنه يعنى أكثر بحضور العلامة ، وما ينشأ حولها من علاقات . ومن هنا تزداد الشبكة الكبرى للعلاقات مع كل تكرار للعلامة ، هذا بالطبع فضلاً عن هذه الطبيعة الخاصة التي تنشأ بين تلك العلامات من خلال تكرارها . ما سيحدث بالفعل هو أننا سنكون أكثر انتباهًا للحضور الخفي للعلامة عبر تحولاتها .

(*) في الأصل «النظام» .

(1) رولان بارت : النقد والحقيقة ص ٧٢ .

(2) رولان بارت : السابق : نفسه ص ٧٣ .

(١-٤) قارئ الشعرية في الدراسة:

القراءة ليست اغتصابًا للنص من زمنيته (تاريخيته) ، كما أنها ليست خلعة تاريخية تثَبِّته في زمن دون غيره . وكل بحث في الشعرية هو قراءة ، بمعنى أنه لابد أن يحمل معه تاريخ كتابته وشرائط إنتاجه . ألا تعود الكتابة في الشعرية لتقع فيما وقعت فيه الكتابة الأدبية بطبيعة الحال ، حيث لا يمكن للغة نفسها أن تكون بريئة على الإطلاق ، كمالا يمكن أن يُحَرَّر انغراسها في التاريخ ، يقول بارت :

«تظل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللغة لا تكون قط بريئة : فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد بغموض وسط دلالات جديدة . . . أستطيع اليوم ولا شك ، أن أختار لنفسى هذه الكتابة أو تلك ، وأن أؤكد بهذه الإشارة حريتي ، وأن أنزع إلى طراوة أو إلى تقليد ، لكنني لم أعد أستطيع ، منذ ذاك ، أن أنشر كتابتي في ديمومة ما ، دون أن أصير شيئًا فشيئًا ، سجين كلمات الغير ، بل وسجين كلماتي الخاصة ، إن وضامًا عنيدًا متبقيًا من جميع الكتابات السابقة ، ومن ماضي كتابتي نفسها ، يغطي الصوت الحاضر لكلماتي ، وكل أثر مكتوب يترسب وكأنه عنصر كيماوي شفاف قبل كل شيء ، بريء ومحايد ، تُظْهر الديمومةُ البسيطة داخلَه تدريجيًا ، ماضيًا بأكمله ظل معلقًا ، وكتابة مرموزة تغدو مكثفة أكثر فأكثر»(١) .

الشعرية حالة موجودة بالقوة في العمل متحققة بالفعل في عملية القراءة وتظل المشكلة في قدرة العمل الماهوية على منح الشعري للقراءة .

فإلى جانب مجمل النصوص التي حفظها التاريخ للكثرة الغالبة بوصفها نصوصًا جيدة نجد من لا يستسيغها ، وآخرين يبجلون نصوصًا أخرى قد تكون مستبعدة تمامًا من قبل السابقين ، وثمة نصوص كذلك يعاد اكتشافها على الدوام ، وكأن الشعري الأصيل كثيرًا ما يقف خارج العصور ، على أن الإحساس بشعرية نصوص أخرى يتفاوت بين البعض فضلاً عن تفاوته في الزمان المتعدد .

ومن ثم يرتبط الإحساس بشعرية نص ما بالمتوقع واللامتوقع كما يقول يوري

---

(١) رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة . ترجمة : د . محمد برادة- الطبعة الثالثة- الشركة المغربية للناشرين المتحدين- ١٩٨٥ . ص٣٩-٤٠ .

لوتمان «**فالشعر الجيد ، الشعر الذي يحمل بلاغًا شعريًا ، هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد ، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى ، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة**»[1] .

ولكي نسعى إلى تقليص هذا الدور الذاتي سنبحث عن العناصر الأكثر ثباتًا في النص– وهو أيضًا تصور ذاتي ، وإن كان نسبيًا ، وسيظل التوصل إلى عناصر موضوعية في النص عملية (قرائية) بما تحمل القراءة من مفاهيم شرط أنها هنا ألصق بالتحليل منها بالتأويل . أيضًا يُنْظر للنص في ضوء تاريخيته ، لأن شعرية السقط لا تنفصل بحال عن الشعرية العربية زمن إنتاجه وتلقيه ، وقراءة النموذج لا تكون إلا في ضوء السياق ، هذا حتى لا نُدْخل على شعريته غير ما هو منها ، ولا نخرج منها ما هو أصيل فيها .

وقراءة الشعرية في هذه الدراسة تعتمد على تماهي قارئين : قارئ سابق زمنيًا ، أُنتج النص في محيطه ، قارئ متمثل لذوق العصر وحساسيته التي أنتجت نفس الشعر بكل ما يحمله كلاهما (المبدع – القارئ) من تناقضات واختلافات . وسوف تكون الإلماحات التي يقدمها الشراح الثلاثة ، شراح السقط ، أنماطًا للنظر إلى (الشعري) ، هذا إضافة لما يقدمه النقد العربي القديم من مبادئ حول الشعرية .

قارئ آخر هو الباحث ، بعمله الذي يقوم على قراءة الشعرية في النص ، وكذا قراءة قراءة القدماء لما هو شعري .

ولعلى أقرر من الآن أن بين القارئ الأخير والقارئ الأول من التماهي ما بينهما ، فسائر قراءة القدماء اللغوية خاصة هي أساس قراءتنا ، ولعلنا بهذا نصل إلى أقرب تصور –فيما نعتقد – للقبض على شعرية النص .

معظم كتابات القدماء وكثير من كتاباتنا المعاصرة كانت تبحث في النص عن شعريته . وسواء اختلفنا في فهم الشعرية بحسب الأطر الثقافية والمعرفية ؛ إلا أن دوائرنا في أغلب الأحوال كانت ذات مركز واحد هو بحث الأدبية في الأدب ، بحث سماته التي جعلت منه أدبًا ، سواء من خلال قراءة أشياء أخرى كإعطائه معنى

---

(١) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ص ١٧٩ .

بالتفسير والتأويل أو بقراءة معانٍ خارجة عن حيز الأدب (كالنفس ، والاجتماع ، والسياسة . . .) قراءتها من خلال الأدب .

وعندما كان القدماء يقفون أمام النص بالشرح والتفسير ؛ فإنما كانوا يقرأون فيه الأدبي كما يتصورونه ؛ سواء بترويضه إلى الأنماط السائدة بردّ السمات إلى مشابهاتها أو بإقرار تخالفات نمطه مع الأنماط الأخرى ، بقطع النظر عن الحكم القيمي بالقبول أو الرفض ، إذ يظل النمط حاضرًا باتفاقه واختلافه مع مرجعياته .

والبحث لا يرى شروح القدماء مجرد شروح لغوية ، لا تقدم نظرة نقدية إلا إذا كان هذا اللغوي في تصورنا ، هو الأدبي في مفهومهم باعتبار ما يقدمونه- من قِبَلِهم على الأقل- يرفع من كفاءة تلقي النص ، أولاً يندرج تحت هذا وضعهم النص في سياقه اللغوي الإبداعي حتى ولو كان بتتبعهم مفردة ما في بطون المعاجم وتقليبها في سياقاتها ، أو استحضار حالات مجاورة حتى ولو كان بإغراقهم النص بشواهد تمثل حيوات أخرى عاشتها الكلمة في النصوص ، ألا يُعَدّ ذلك بعثًا للكلمة من جديد ، ألا تنعش هذه النماذج ذاكراتنا ، فنقرأ البيت قراءة جديدة . وذلك أن «**معظم الذين تناولوا النصوص الشعرية القديمة بالتحليل كانوا علماء لغة وفقهاء وأصوليين وبلاغيين ، وقل أن ألفينا رعيل هؤلاء المحللين وعماليقهم من الأدباء الخلص أو النقاد الخلص**»[1] . وهؤلاء اللغويون كانوا أسبق إلى تناول النص في كليتة بالشرح والتحليل ، حسب ما يتجلى النص في أفقهم ، تناولاً يتغيا ، وضع النص في أقصى حالةٍ تُجانس ما بين النص وسياقه اللغوى الإبداعي ، كما ينظرون للنصوص ، ويتعدى السياق اللغوي حينئذ المفردات إلى التراكيب والأسلوب وربما تقاليد الكتابة داخل الجنس نفسه والشعر في حالتنا . لقد كانت القراءة إعادة للنص إلى جسد الإبداع (وهل اللغة التي يقيسون إليها إلا لغة مُفَعّلة ، فقط تَباعد العهد على تَفْعيلها (الإبداع بها) وصارت نسبيًا كالحقيقة يقاس إليها) .

قد لا تقدم الشروح في أحيان نظرات تقييمية وقد ينحاز الشارح لمعنى وحيد ، قد يقبل غيره على مضض ، وقد يرفض مطلقًا ما عداه ، لكن على أية حال ألا

---

(١) د . عبد الملك مرتاض : تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي . مجلة نزوى - العدد الرابع - سبتمبر ١٩٩٥ .ص٣٥

يساهم بعمله هذا في تغذية ثقافة المتلقي ، ألا يدفعه إلى إعادة ترتيب أوراقه . يقول التبريزي في خاتمة شرحه :

«فإن اتفق فيما شرحته شيء يمكن أن يذهب فيه إلى معنى سوى ما ذكرته فإن المعاني مشتركة ذا كان [الناظر] إلى المعنى محصلاً عالمًا بمعاني الشعر ومقاصد الشعراء . فأما خطرات الهذائين ومن لا خبره له بمعاني الشعر وكلام العرب فمما لا يلتفت إليه ولا يعرج عليه . وربما احتمل البيت الواحد معنيين وأكثر ، وقد مرّ مثله في هذا الكتاب فيما أخذته عنه ، وحصلته منه وقت القراءة عليه ، غير أن حمل المعنى على ما هو أدخل في كلام العرب ، وأليق بمعاني الشعر هو الوجه»[١] .

علينا أن نعيد نحن النظر في مفاهيمنا ، وكذا نعيد النظر في تصورنا لعمل القدماء .إن تصورنا نحن للنقد أو لما هو شعري ، هو ما يجعل من عملنا نقدًا أو بحثًافي الشعرية ، وعداه غير ذلك . ما كان يترصده القارئ / الشارح / الناقد القديم من النص ربما كان غير ما نترصده نحن ، أو لم يكن الشارح يقدم أكبر معرفة محايثة وبرانية باللغة – حشد متميز لحياة الكلمة في النصوص ، وإن لم يتبعها بالتحليل فقد كان يعيش هذه المعاني الهائلة حتى في تنافرها –حتى نستطيع إدراك الأدبية ، بما هي معطى لغوي ثقافي ، وصولاً لأقصى قدر من المعرفة المناسبة للقارئ . لقد كان الناقد / الشارح القديم يقدم اللغة – بما هي علامات –في حضورها وغيابها أيضًا كي يتسنى لنا إدراك الحضور بشكل أوفر .

وعندما يأخذ البحث بوجهة نظر القدماء سواء في شروحهم أو تعليقاتهم النقدية المتناثرة حول النص المرصود ، فإنها محاولة لإعادة النص لتاريخيته ، تأملِ لضباب صورة نحاول إظهارها بتطبيع رؤانا مع رؤى القدماء ، لأنه يجب أن «**نأخذ بنظر الاعتبار الشروط التاريخية لتشكل الشعرية العربية بوصفها شعرية تاريخية : فالخطاب الأدبي العربي هو خطاب محمل بحمولات معرفية ودلالية موجهة نحو متلق محدد داخل مجتمع ما ، ولذا لا يمكن للشعرية العربية إلا أن تكتسب بعدها التاريخي ، وأن لا تقتصر على الوصف الموضوعي ، وإنما تُعنى بكشف القيمة**

---

(١) الشروح : ٢٠٣٤/٥ .

المعرفية والدلالية والإيصالية للخطاب الأدبي العربي أيضًا ، الذي مازال يختزن في ذاكرته مكنونات الخطاب الشفاهي ورسالة الإيصال الموجهة نحو الآخر»[1] .

نحاول التطبيع الذي أشرنا إليه بغية رؤية أدبية النص السادرة عبر هذه الفترة الزمنية الطويلة ، من زمن إنتاجه إلى الآن ، عبر عمليات التلقي الهائلة التي دخلها النص ، وظل فيها دومًا قادرًاعلى الحياة رغم تطور الذائقة الشعرية ، وكان في كل قادرًا على أن يظل شعرًا .

(١-٥) حول مدونة سقط الزند :

يبدو المجاز الذي يحمله العنوان (سقط الزند) هو ما جعل الشرّاح يأخذون التركيب بدلالات مغايرة من تلك المصاحبة له ؛ فيأخذ التبريزي سمة الأولية والضعف فيسوغ التسمية على أن الديوان أول شعره وما سمح به خاطره ، لكن هذا المسوغ يحكمه ، فلا ينظر إلى كون هذا الشعر سواء المتقدم أو غير الناضج قليل للغاية من كثير حواه الديوان ، لكنه انساق وراء ما اعْتَبَر من وجه الشبه . وعلى هذا يسير محمد سليم الجندي[2] ، لكن مع شيء من المخالفة ، فسوغ التسمية لديه أن فيه ما قاله في أول عمره وإطلاق التسمية من باب الكل باسم الجزء . لكنه ينظر إلى سمة الضعف التي ترافق المستعار منه ، فيعود ليرى التسمية على سبيل التواضع ؛ إذ أن نار السقط ضعيفة ضئيلة ، وخليقة التواضع شنشنة معروفة لديه في سائر مؤلفاته ، وهو تواضع في غير ضعف .

أما الخوارزمي فيرى في الاستعارة سمة أخرى مرافقة للمستعار منه هي (العناء والتكلف) ، فالسقط عنده **«ما يسقط من الزند عند القدح ، ولا يكاد يخرج من الزَّنْد إلا بتكلف شديد ، والزَّنْد ، هاهنا ، مجاز عن الطبع . وهذا الديوان أول شعر لفظه طبعه في غرة عمره ، وهو قليل متكلف بالإضافة إلى بقية شعره»**[3] . حقيقة

---

(١) فاضل ثامر : اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث . الطبعة الأولى- المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء - ١٩٩٤ . ص١٠٤ .

(٢) راجع : محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبي العلاء - ص ٩٥٨ : ٩٧٦ .

(٣) الشروح : ١٨/١ .

أن شعر السقط قليل إذا ما قيس باللزوميات - رُبعه تقريبًا- وصحيح أن المعري في اللزوميات نسيج وحده على أوضح ما يكون ، لكن أن يؤخذ مصطلح التكلف عند الخوارزمي هنا على غير الصنعة فيه مجافاة للصواب- فيما نعتقد- وقصارى الأمر أن يكون مضادًا للبديهة في اصطلاحاتهم .

وغير منحازين لرأى دون الآخر ، نؤكد على أن في الديوان شعره المبكر ، وفيه أيضًا الكثير والكثير من شعره المتأخر[1] وإطلاق التسمية اعتبارًا بالإنتاج المبكر هو من قبيل إطلاق الجزء على الكل . أيضًافي التسمية شيء من الاعتزار عن بعض الشعر ، سواء معانٍ هجر المعري الكتابة فيها أو نظم أكثر تواضعًا تجاوزته كتاباته المتاخرة .

وجاء سقط الزند- كما في النسخة المحققة ، نسخة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٥ معتمدًا ترتيب أقدم الشروح ، شرح التبريزي ، الذي روى الديوان مباشرة عن أبي العلاء . والديوان يشمل أربعًا وسبعين قصيدة ومقطوعة ، تليها قصائده في الدرع ؛ ق (٧٥) : ق (١٠٥) وعددها (٣١) درعية ، ثم (بقية سقط الزند) كما يعنون المحققون ق (١٠٦) : ق (١١٣) وبالتالي يصير عدد قصائد سقط الزند (٨٢) قصيدة ومقطوعة ، وعدد الدرعيات (٣١) درعية . وتبلغ أبيات السقط على هذا النحو ، من دون الدرعيات ، (٢٢٦٧) بيتًا كان المعري فيها صاحب الاختيار والترتيب لم يتدخل عليه في ترتيبها أو تبويبها أحد .

في علاقة الدرعيات بالسقط

إن ارتباط الدرعيات بموضوع واحد-على أي نحو كانت علاقتها بسائر قصائد سقط الزند يجعل من مجمل قصائدها نصًا واحدًا ، مكوناته غير قابلة للقراءة- على الوجه الأكثر دقة- بمعزل عن سائره ، وإن كان لهذا أن ينطبق على السقط كله ، إلا أن وحدة الموضوع في الدرعيات تفرض كثيرًا من الخصوصية عليها دون غيرها ، ومن ثم انفردت درعياته بالتمييز سواء لدى المعري أو لدى شراحه .

إن طبعها في كتاب واحد مع سائر قصائد السقط وإدخالها فيه على سبيل

(١) راجع : محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبى العلاء . المعري وآثاره . ص٩٥٨ : ٩٧٦ ، ٩٩٤ .

التعميم والإلحاق ، حتى لو كان ذلك من قِبَل المعري نفسه . إن بنيتها الموضوعية – على الأقل – تختلف عن سائر السقط ، ونرى إلحاقها قد يكون له ظروفه الخاصة . فأن تؤلف مجموعة من القصائد حول موضوع واحد – ولابد من الإشارة إلى قصدية المعري إلى ذلك والتأكيد عليه ، فلم يكن الدرع فيها رمزًا باطنيًا يدور في لاوعيه الشعرى ، لقد انتقل إلى تلك المستويات الظاهرة والأطر الخارجية وإحكام التأليف المستوعب– أن نؤلف مجموعة على هذا النحو فإنه يقتضي نشوء علاقة خاصة بينها دون سائر قصائد السقط ، فبينها من حيث أبنيتها الكبرى علاقة خاصة لا تتأتى لغيرها . نعم ، ستعطينا دراستها نماذج أخرى للبناء ، لكنه عطاء المغاير الذي لا لَبْس فيه ، المجاهر بمخالفته ، وستظل الدرعيات وحدة بائنة عن سائر قصائد السقط . والتأليف فيها أقرب لتلك المؤلفات الأخرى الكثيرة التي أخلصها المعري لموضوع واحد[1] ، مثل «تاج الحُرّة» ، وهو في عظات النساء ، و«تَظَلُّم السُّور» ، الذي كتبه على لسان سور القرآن ، تتظلم كل سورة ممن قرأها بالشواذ ، و«خُطَب الخيل» إذ يتكلم فيها على ألسنتها ، يذكر على لسان كل فرس خطبة ، و«سجْع الحمائم» ، يتكلم فيه على ألسن أربع حمائم في العظة والحث على الزهد ، وكذا «شرف السيف» ، هكذا أيضًا أخلص في الدرعيات الكلام شعرًا على الدرع ، أو أنه قال شعره من خلال الدرع بوصفه موضوعًا دالاً (فرعيًا) ، ولكن في حين ينساب موضوع السيف خلال الكثير والكثير من قصائده يتراجع الدرع في سائر قصائد السقط ليستقل بها في الدرعيات .ولم يرد الدرع كموضوع إلا في ق (٤٠) ب (١٥ – ٢٠) وكان محل نظر في التحليل وق (٦٠) ، ق (٦٣) ب (١٩) .

مع تأليف المعري للزوميات صرنا أمام نمطين من الكتابة متمايزين ، والشكل وتحديدًا القافية ونظام التأليف والترتيب كان إنجاز المعري الأوّلي المحدد – بما لا يعني بالطبع أنه إنجازه الحقيقى فيه ، فربما كانت الرؤية الدلالية إنجاز المعري الأكبر .

على أية حال وجد المعري نفسه أمام نمطين ، نمط اللزوميات وما هو خلافها ، فما كان خلافها فليذهب إلى السقط إذ يتأبى نظام الأول دخول ما لا يلتزم ، خاصة وأن

---

(١) يراجع في مؤلفات أبي العلاء : مصطفى صالح : كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري . مطبعة دار القلم–دمشق– ١٩٧٨ . أيضًا محمد سليم الجندي : الجامع ٦٩٦/٢ : ٧٩٩ .

ليس له دواوين أخرى شاملة موضوعيًا .

ولا يدحض في هذا إلا إمكانية فصل الدرعيات من قبل المعري نفسه عن السقط ، ولربما لو أن الدرعيات استقلت بشكل خاص في التنظيم والتأليف ، كالتأليف على حروف الهجاء أو غيره ، لفصلها المعري ، ولكن تميزها بموضوع واحد وخلوها من نظام للتأليف جعله يلحقها بالسقط ، ولّما استقلت بموضوعها جعلها نهايته أو ملحقًا له .

ثمة نصان يبينان علاقة الدرعيات بالسقط في كون شعر الدرع ملحق به يقول التبريزى :

«**ثم اتّفق بعد مفارقتي إيّاه أنّ بعض أهل الأدب سأله أن يشرح له ما يُشْكِلُ عليه من سقط الزند ، فأملى عليه إلى الدرعيات**»[1] . ثم يذكر قول المعري في تقديمه للسقط : «**فكان من آخر وارد علي أبو عبد الله الأصفهاني ، غَرّه أحاديث بعض العامة فلقى من الأسفار كُلَفاً ، فأصابني قد راهقتُ تَلَفًا ، وعَرّفته أنّ غيري أوْلي بالقصد والمُجدِبُ يقنَعُ من الناقة بالفَصْد . . . وسألني أن أشرح له ما يستعجم عليه من الكتاب المعروف بِسَقط الزَّنْد**»[2] .

ومن العبارتين نستخلص : أن شرح المعري للسقط كان بعد مفارقة التبريزي له . وأن الديوان كان معروفًا قبل شراحه معرفة كافية ، على قدر المعرفة بالمعري نفسه . وأن الدرعيات كانت ضمن هذا المؤلف ، «فأمليعليهإلى الدرعيات» . أيضًا ثمة إحساس بتمايز ما بين الدرعيات وسائر الديوان ، بدليل التسمية التي تحمل طابع المغايرة بين شعر الدرعيات وسائر الشعر ، وأن الدرعيات على هذا النحو من باب الملحق بالكتاب . يبدو كذلك أن بنية الديوان لم تكن مغلقة على قصائد بعينها ، بدليل أن عبارة التبريزي تميز حد الإملاء أنه إلى الدرعيات ، وهذا لا يمنع وجود شعر آخر بعدها ، وإلاّ لكان قد قال فأملاه (السقط) عليه . وهذا يحتمل بالطبع أنه أملاه عليه كله! باعتبار الدرعيات هي النهاية . هذا البناء المفتوح للمدونة الذي نشير إليه يدفع إليه عدم وجود نظام خاص لترتيب الديوان – والمعري نفسه هو الذي يتولى تهيئته على هذا النحو ، فنسخة الشروح المحققة تعتمد ترتيب التبريزي الذي روى

---

(١) الشروح : ٣/١ .

(٢) الشروح : ٦/١ .

السقط مباشرة عن المعري واعتمد (ضوء السقط) الذي شرحه المعري مباشرة للأصفهاني . فلم يَجْرِ الترتيب على ما يقتضيه تاريخ تأليفها أو الأغراض التي جاءت فيها القصائد - إذا اتبعنا مقولة الغرض - رغم تحكمها في فكر الشراح والنقاد وربما الخلفية النقدية لدى كثير من المبدعين ، ولا رَتَّبَها بحسب ترتيب هجاء حروف القوافي . هذا رغم تفنن المعري في أشكال كتبه وأوضاعها[١] .

ثمة فضاء بعد الدرعيات يسمح بإضافة الدرعيات الجديدة وآخر بين الدرعيات وسائر قصائد السقط يسمح بإضافة شعر على غير اللزوميات . وليس ثمة ما يمنع من استبعاد الدرعيات من دراسة سائر قصائد السقط إذ إن إطلاق التسمية من قبيل العموم ، فليس حقيقة أن سقط الزند هو أول شعره وأول ما سمح به خاطره . نعم ، فيه من ذلك ، ولكن القول أخذ مكانة الإطلاق فغدت حكمًا غير صائب على حقيقة قصائد الديوان ، وما هذا إلا نتيجة متابعة غير صائبة لتفسير غير دقيق للعنوان الذي قدمه التبريزي في شرحه إذ يقول : «**وكان قد لَقَّبَ هذا الديوان بـ «سَقْط الزَّنْد» لأن السقط أوّل ما يخرج من النار من الزند ، وهذا أول شعره وما سمح به خاطره ، فَشَبَّهَهُ [به]**»[٢] .

وشيوع تأول التبريزي للتسمية هو ما أفضى إلى نشر ذلك الأمر كحقيقة متواترة ، بل إن هذا الديوان «**يشتمل على ما قاله أبو العلاء في أيام الصبى ؛ وما قاله في عهد الكهولة حين كان في بغداد ، وما قاله في سن الشيخوخة ، بعد رجوعه من بغداد**»[٣] .

ومن ثم لم يبعد أبو العلاء عندما ألَّف مؤلفًا مخصوصًا في الدرع أن ألحقه بالسقط لكن مفارقة الموضوع ومنهج التأليف لا تدخله-في دراستنا نحن على الأقل- وإن أُلْحِقَ به . إن استقلال الدرعيات بموضوعها جعل منها نصًا متمايزًا داخل مدونة حافلة ، ولم تُنَحَّ عن الدراسة إلا سعيًا نحو أقصى اتساق للعينة ؛ فغياب المنطق الجامع عن سائر نصوص السقط يقدم مغايرة كبرى لها عن منطق الدرعيات .

---

(١) حول هذا التفنن يراجع محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره . ص٨٠٠ : ٨٠٢

(٢) الشروح : ٣/١ .

(٣) د . محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبى العلاء المعري وآثاره . ص ٧٦٣ .

الفصل الثاني

شعرية الإيـقاع

(٢-١) شعرية الوزن:

يقول ابن رشيق : «**الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية**»(١)

وتلك مقولة أساس على الأقل في تصور النقد العربي القديم ، الذي لم يكن ليصل خاطره إلى إمكانية وجود «القصيدة» بعيدًا عن الوزن ، وكان الوزن على الدوام فارقًا جوهريًا بين ما هو شعر/قصيدة ، وما ليس بشعر . والوزن أيضًا مقوم أساس في بناء الكلام على نحو مفارق لما هو مألوف معتاد من الكلام ، فما تآلفت الجمل على النحو الذي هي عليه في الشعر الموزون إلا لأن الوزن قد اعتمل نسيجها .

وعلى النحو من الجدلية المستمرة كانت علاقة الوزن بالدلالة ، لتبقي الدلالة في النهاية دلالة في إطار الوزن ، ويظل الوزن متغيرًا يحكم حركة المفردات ، يقول نورثروب فراي : «**إن اختيار الوزن في الشعر الإنشادي يملي شكل التنظيم البلاغي : إن الشاعر يطور مهارة لا واعية تمنحه عادة التفكير ضمن الوزن ، وبالتالي يغدو حُرًا للقيام بأمور أخرى كسرد قصص أو شرح أفكار أو إدخال التعديلات التي تقتضيها اللياقة**»(٢) .

(٢-١-١) الأوزان في سقط الزند:

على طريق بحث تطور الأوزان العربية ، يكون رصدنا لشيوع البحور في مدونة سقط الزند لملاحظة طبيعة العلاقة بينها وبين الاستخدام العام في مجمل الشعر العربي . ويتمثل توارد البحور في سقط الزند على النحو التالي :

---

(١) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر . ت : محمد محيي الدين عبد الحميد . الطبعة الخامسة – دار الجيل – بيروت –١٤٠١هـ/١٩٨١م . ص ١٣٤/١ .

(٢) نورثروب فراي : تشريح النقد . ترجمة : محيي الدين صبحي . الدار العربية للكتاب– ليبيا / تونس – ١٩٩١م . ص٣٧٦ ، ٣٧٧ .

البحـر	الطويل	الوافر	الكامل	البسيط	الخفيف	السريع	المنسرح	المتقارب	الرجز
عـدد الأبيات	٧٩١	٥٩٦	٣٠٨	٢٧٤	١٧٠	٩٨	٢٣	٢٠	١٤
النسبة المئوية لشيوعـه	٪٣٥	٪٢٦	٪٦. ١٣	٪١٢	٪٥. ٧	٪٣. ٤	٪١	٪٩. ٠	٪٦. ٠

وبهـذا يمكننا أن نجعل البحـور بحسب شيوعـها في شرائح أربعة على التـدرج التالي :

أ) شريحة أولى : الطويل ، الوافر   يشكلان ٦١٪   ٨٦,٦٪ من المدونة

ب) شريحة ثانيـة : الكامل ، البسيط   يشكلان ٢٥,٦٪

جـ) شريحة ثالثـة : الخفيف ، السريع .

د) شريحـة رابعـة : المنسرح ، المتقارب ، الرجز .

تشكل مـسـتـويات هذه الشـرائح على أسـاس التـفـاوت بين نسب البـحـور ، وبالأخص بين نسب كل مستوى والآخر الذي يليه فهي (١٢,٤ : ٤ .٥ : ٣,٣) وهي فوارق أكبـر من الفـارق بين نسبـة كل بحر مع الذي يليـه من الشريحـة الأولي إلى الثانية وهكذا .

وتعيين الاختـيارات الوزنية لا يكون إلا في إطار تحديد أوسع ؛ لشيـوع البحر في اختيارات الشعراء جميعًا أو بعضهم على الأقل ، ولاشك أن الاجتزاء بالبعض عن الكل في مثل هذه الإحصاءات الواسعة– وإن لـم يكن محققًا للواقع بفصه ونصه– فإنه لن يبعدنا عن العلمية(*) .

(*) بين أيدينا الآن محاولات حدسية للقدماء كحازم القرطاجني في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» ص ٢٦٨ ، وأخرى للمحدثين تعتمـد الإحصاء علي طرائق متفاوتة بعضها ينظر لعدد الأشعار قصائد أو مقطوعـات ، والآخر ينظر لعدد الأبيات ذاتها – وفي إحصاء د . محـمد الهادي الطرابلسي للأوزان عند شوقي في أطروحته «خصائص الأسلوب في الشوقيات» اعتمـد كلتا الطريقتين – والبـاحثون يتفاوتون أيضًا في حدود العينة المختبرة علي نحو ما نجد عند براونليخ في دراسته للشعر الجاهلي سنة ١٩٣٧ وجـان كلودفـادي في إحصـاءاته لأوزان القرنين الأول والثـاني الهـجـريين سنة ١٩٥٥ ، وأورد نتائجهم د . جمـال الدين بن الشيخ في كتابه «الشـعرية العربيـة» وكـذا دراسـته هو لشعـر النصف الأول من القرن الثالـث . أيضًا لدينا إحصاءات واسعة للدكتور إبراهيم أنيس في كتـابـه «موسيقى الشعر» وجدول مجمع لدى د . سيد البحراوي في كتابه «العروض وإيقاع الشعر العربي» .

وبمقـارنة هذه البحـور الأربعـة الأولى التي تمثل ٨٦,٦٪ من الديوان بما تمثل في الشعر العربي في الفترات التي قاربتها الدراسة الإحصائية ، جاءت هذه البحور الأربعة تمامًا هي نفسها البحور الأربعة المقدمة لدى الجاهليين في القرن الأول على اختلاف في الترتيب أحيانًا .

فطبقًا لجدول براونليخ[1] :

الفترة	البحر	الطويل	الوافر	البسيط	الكامل
شريحة من الشعر الجاهلي		٣٦,١٪	١٦,٨٢٪	١٣,٠٥٪	١١,٣٦٪

ونتيجة إحصاء فادِي كما يلي :

الفترة	البحر	الطويل	الكامل	الوافر	البسيط
شريحة من شعر القرن الأول		٥٠,٤٨٪	٢٠,١٨٪	١٣٪	١٠,١١٪

وبذلك يكون مجموع شعر البحور الأربعة في إجمالي شريحة براونليخ للعصر الجاهلي (٧٧,٣٣٪) وفي إجمالي الثانية للقرن الأول (٩٣,٧٧٪) وبين الاثنتين تقع نسبة سقط الزند (٨٦,٦ ٪) .

أما عند فادي في إحصاء القرن الثاني :

الفترة	البحر	الطويل	البسيط	الكامل	السريع
شريحة من شعر القرن الثاني		١٩,٨٪	١٣,٥٪	١١,٥٪	٩,٨٪

فقد تدخل فيها السريع الذي لم يكن موجودًا في المجموعات الأولى ، ولذا سوف ننظر ثانية للبحور الثلاثة الأولى وهي على الترتيب كما يلي :

---

(١) جداول كل من براونليخ وجان كلود فادي ود . جمال الدين بن الشيخ-يراجع فيها الأخير في مؤلفه «الشعرية العربية» . الطبعة الأولي- دار توبقال للنشر- ١٩٩٦ . ص ٢٤٥ : ٢٥٥ .

عند براونليخ (٦٥,٩٧٪) ، عند فادِي في القرن الأول : (٨٣,٦٦٪) ، عند فادي في القرن الثاني : (٤٤,٨٪) أما عند المعري فهي : (٧٤,٦٪) ، وهي نسبة مازالت أقرب إلى مذاق إيقاع الجاهليين ، وشعر القرن الأول – فهي بينهما – منه لشعر القرن الثاني .

أما في النصف الأول من القرن الثالث فإن المجموعة العروضية الكبرى السائدة في هذه الفترة– كما يقدم إحصاءها د . جمال الدين بن الشيخ– فهي كما يلي :

الفترة	البحر	الكامل	الطويل	البسيط	الخفيف	الوافر
شريحة من نصف القرن الأول من القرن الثالث		٢٠,٦٪	١٨,٨١٪	١٥,٢٧٪	١٢,١٦٪	٩,٦٣٪

وهي نسبة يختلف عنها المعري بالتأكيد لا لدخول الخفيف عليها– فهو يحتل في السقط المرتبة الخامسة ، فيتساوى أيضًا عدد البحور المؤلفة للمجموعة العروضية الكبرى في كل من هذه الشريحة والسقط بضم العنصر الخامس– لكن الاختلاف آتٍ من :

- الطويل الذي انحدرت نسبته تدريجيًا حتى آلت هنا إلى (٢٠,٦٪) لكن المعري يعود به في السقط إلى نسبة الجاهليين .
- وفي الوقت الذي ارتفعت فيه نسبة الكامل لتحتل هي المرتبة الأولى كان السقط أقرب في تحقيقه لنسبة العصور المتقدمة على هذه الفترة (١٣,٦٠٪) .
- والوافر الذي هبط في هذا العصر إلى (٩,٦٣٪) وكان قد سجل هبوطًا أكثر في القرن الثاني فخرج من المجموعة الرباعية الكبرى ، وكانت نسبته أعلى في القرن الأول ، أما أعلى نسبة له كانت في شعر الجاهليين ، هذا الوزن يتقدم في السقط إلى المرتبة الثانية وبنسبة زيادة واضحة حتى على نسبة الجاهليين أنفسهم (٢٦٪) .
- وظل للبسيط وضعه المستقر عبر هذه الإحصاءات وتساوى معها السقط تقريبًا .
- أما الخفيف فقد سجل ارتفاعًا ملحوظًا في الممارسة الشعرية للقرن الثاني بالقياس إلى شعر الجاهليين ، وقد حقق النسب التالية طبقًا لإحصاء جان كلودفادي (بشار ٨٨٪ ، العباس بن الأحنف ٩,٧٪ ، أبو نواس ٦,٧٢٪ ، مسلم ٢,٥٦٪ ، أبو العتاهية ٨,٦٪) . وكان قد سجل قفزة مفاجئة لدى عمر بن أبي ربيعة في القرن

الأول (٢٥,٣٪) في حين كانت نسبته لدى الجاهليين (١,٣٣٪) .

ويقرر د .ابن الشيخ ارتفاعه الملحوظ في النصف الأول من القرن الثالث فيسجل معدلاً يصل إلى (١٢,١٦٪) ، ويأخذ من الوافر المرتبة الرابعة في ترتيب بحور المجموعة العروضية الكبرى لهذه الفترة .

لم يتراجع هذا البحر عن قفزته التي تخطى بها التمثيل المتواضع نسبيًا في الشعر الجاهلي ، وظل لدى المعري في السقط على تمثيله الواضح ومرتبته السائدة فيما بعد العصر الجاهلي ، وحقق نسبة مقاربة بشدة لنسبة القرن الثاني للهجرة ، وظل في المرتبة الخامسة في ترتيب بحور السقط أيضًا .

والنظر لهذه المجموعة العروضية المقدمة عند المعري مقارنة ببعض الشعراء[١] على التعيين من مبدعي هذه الفترة – النصف الأول من القرن الثالث – تبدي تجانس التركيبة العروضية البارزة بينهم واختلاف المعري في السقط عنهم .

المجموعة العروضية الشعراء	بشار	ابن الأحنف	أبو نواس	مسلم	أبو العتاهية	المجموع
الطويل ، البسيط ، الكامل ، الوافر	٥٥,٧٦٪	٥٦,٩٪	٤٩,٥١٪	٧٦,٩٪	٥٣,٠٥٪	٥٣,٧٪(*)

ونسبة هذه المجموعة من البحور في السقط كما ذكرنا (٦,٠٪) وهي أعلى من المتوسط المذكور (٥٣,٧٪) بكثير ، وكذلك أعلى من أعلى نسبة مذكورة بمقدار (١٠٪) .

وهذا يدلل عمليًا على عودة في شعر سقط الزند للمذاق العروضي لشعر الجاهليين وشعر القرن الأول . ويدلل من ناحية أخرى على تنوع محدود للممارسة العروضية ، خاصة في ظل غياب تام لبحور أخرى خلا التسعة المشار إليها آنفًا في صدر المقالة ، وهو ملمح تخلى عنه المعري تمامًا عندما راح يبدع على المطروق وغير

(١) د . جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية . ص٢٥٥ .

(لعل المتوسط استبعد «مسلم» لشذوذ نسبته عن معدلات أصحابه ، وحينئذ حتى سوف يكون المتوسط (٥٨,٤٢٪) . ولعل د . ابن الشيخ يدخل في حساباته القصائد أحيانًا والأبيات أحيانًا أخرى .

المطروق خاصة ، على نحو أدائه المتميز في اللزوميات وما تخلل كتبه النثرية . حيث كان التنوع وسلوك الطرق الوعرة والإقامة بالأماكن المخوفة الصعبة غاية من غايات المعري بعد ذلك في إبداعاته اللغوية شعرًا ونثرًا .

أماعن تفصيلات شيوع البحور فإن بحر الطويل يسجل شيوعًا عاليًا في سقط الزند (٣٥٪) متجاوزًا بمفرده ثلث المدونة . وإن كان هذا اختيار المعري في السقط ، فإن هذه الروح المهيمنة التي حققها الطويل هنا لم تتحقق له بهذه الجدارة إلا عند الجاهليين وشعراء صدر الإسلام حتى القرن الأول الهجرى ؛ حيث حقق لدى الجاهليين نسبة مقدراها (٣٦,١٪) ، وفي القرن الأول (٥٠,٤٨٪)[١] ، وكانت هذه النسبة منجذبة إلى هاتين الحقبتين بالنظر إلى شيوع الطويل في «جمهرة أشعار العرب» ، و«المفضّليات» إذ حقق نسبة مقدارها (٣٤٪)[٢] وهي منجذبة إلى هذه الأشعار سواء مطابقة لذوق مبدعيها أو لذوق أصحاب اختيارها ، المفضل الضبي والمرزوقي وتوجهاتهم الثقافية . وإذا كان شيوع هذا البحر قد تغير بدءاً من القرن الثالث كما يقرر د .ابن الشيخ : «**إن المرتبة التي كانت لهذا البحر قد تقهقرت تدريجيًا . . وبالفعل فقد انتقل من (٣٦٪) في الحقبة القديمة إلى (٤٨٪) وانتقل أخيرًا في القرن الثالث إلى (١٩٪ ، ١٨,٨١٪)**»[٣] فإنه يعود عند المعري لذائقة الجاهليين العروضية .

والتقدم الذي حققه الوافر عند الجاهليين على البحور ذات الحضور المتقدم

---

(١) في جدول جان كلود فادي للقرن الأول بعض النسب تحت مسمى (P. S. D) . ولم تتبين لنا هوية هذا الاختصار لا في الترجمة العربية أو الأصل الفرنسي ، ولهذا اعتمدنا نتائجه النهائية الواردة . ص٢٤٨ .

(٢) انظر إحصاءات د . إبراهيم أنيس «موسيقى الشعر» . الطبعة الخامسة . مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٨١ . ص١٩١ . ويبدو أن د . إبراهيم أنيس يحصي بحسب القصائد لا الأبيات ، وبالتالي يعين نسبة الاتجاه إلى البحر ، أما إحصاء الأبيات نفسها ففضلاً عن تضمنه نسبة الاتجاه إلى البحر- خاصة في ضوء تعدد الأغراض واحتواء القصيدة أحيانًا علي مكونات تصلح قصائد ومقطوعات بمفردها - فإنه يحدد أيضًا علاقة البحر بالنفس الشعري والذائقة العروضية .

(٣) د . جمال الدين ابن الشيخ : الشعرية العربية . ص ٢٥٦ .

كالبسيط والكامل لم يتحقق له بعد ذلك ، لقد أخذ في التراجع التدريجي ، فبعد أن كان الثاني في الشريحة الجاهلية وبنسبة (١٦,٨٢٪) تأخر إلى المرتبة الثالثة في القرن الأول للهجرة (١٣٪) وتفوق عليه الكامل (٢٠,٤٨٪) وتقهقر إلى المرتبة الخامسة في القرن الثاني وحقق نسبة (٨,٩٪) . وفي النصف الأول من القرن الثالث كان الخامس أيضًا وبنسبة (٩,٦٣٪) ، لكنه عند المعري يحوز مرتبته المتحققة عند الجاهليين فيأتي أيضًافي المرتبة الثانية وبنسبة واضحة (٢٦٪) وتزيد على نسبتهم .

والكامل الذي يشهد تغيرًا ملحوظًافي نسبته بين تلك العصور : (١٣,٠٥٪ ثم ٢٠,١٨٪ ثم ١١,٥٪ ثم ٢٠,٦٪) يظل محققًا لدى المعري نسبة أقرب ما تكون أيضًا للذوق الجاهلي .

أما البسيط فيظل عنده (١٢٪) على نفس النحو بالقياس إلى النسب الأخرى إذ التغير في معدلاته تغيرات طفيفة بين العصور ، وتستقر معدلاته إلى حد كبير (١٣,٠٥٪ ثم ١٠,١١٪ ثم ١٣,٥٪ ثم ١٥,٢٧٪) .

وبالنظر إلى مراتب بحور الشعر العربي بحسب الترتيب المقطعي(١٠٠) نجد المجموعات الأولى الثلاث من بين ست مجموعات- تتوفر على (الكامل ثم الطويل والبسيط ثم الوافر في المرتبة الثالثة) .

المقاطع ترتيب المجموعة	عدد المقاطع الصوتية للشطر الواحد			مجموع المقاطع الصوتية	مجموع ما تمثله من مقاطع قصيرة	مجموع ما يمثله البيت من أصوات قصيرة
الأولى	الكامل	٩	٦	١٥	١٨	٣٦
الثانية	الطويل	٥ (في غير التصريع)	٩ (في غير التصريع)	١٤	٥. ١٨	٣٧
البسيط	٥	٩	١٤	٥. ١٨	٣٧	
الثالثة	الوافر	٧	٦	١٣	١٦	٣٢

(١٠٠) هذا بحسب الدراسة المقطعية المفصلة للدكتور رفعت الفرنواني «وظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي»- (دون ناشر) – (دون تاريخ) . ص ٨٤ .

- التحليل السابق يدرس الصورة المثالية لبحور المجموعة العروضية الكبرى في الديوان وهي نفسها المجموعة الكبرى في الشعر العربي ، وخلاف ذلك فأقصى امتداد مقطعي لشطر لا يتعدى اثنى عشر مقطعًا في أكثر صوره نموذجية .
- بهذا يهيمن على السقط البحور ذات الطول المقطعي الأكبر ، بما يتيح مدى أوسع لاحتواء التراكيب الطويلة والأبنية المتراكبة في أسلوب المعري .
- أما البحر التالي مباشرة للبحور الأربعة السابقة في السقط فهو الخفيف ومقاطعه الصوتية أقل من (١٢) مقطع في الشطر ؛ (٣) مقاطع قصيرة ، (٩) مقاطع طويلة ، مجموع ما تمثله من مقاطع قصيرة (١٦) ، مجموع ما تمثلة من أصوات قصيرة (٣٣) صوت قصير ، ورغم أنه مفردة من مفردات المجموعة الرابعة التي تتضمن (المتقارب والرجز والمنسرح والرمل ، المتدارك أيضًا) إلا أنه متميز عن سائر المجموعة والمجموعات الأخرى بخاصية التدوير - وسيأتي لاحقًا تفصيل ذلك - مما يجعل مدى البيت واسعًا لامتداد الجملة التركيبية دون إحساس واضح بضرورة الوقف عند موضع سكتة العروض ، وسيغدو هذا الطول المقطعي للخفيف - الأقل نسبيًا من المجموعات الثلاث السابقة - امتدادًا رحبًا لامتدادات الجمل بما لا يبعد عما توفره البحور السابقة الطويلة مقطعيًا من إمكانية .

على أننا نشير إلى أن المنظور الإحصائي لأوزان الشعر لم يكن بعيدًا عن رؤية المعري النقدية ، فكان الإحصاء من لوازم تعامله مع الإيقاع ضبطًا للمنهجية ، والنظر العلمي . وبالتالي كانت فاعليته الإيقاعية على وعي جيد بالأنماط الإيقاعية وشيوعها وخصائص هذا الشيوع .

لقد أحصى أبو العلاء الأوزان التي نظم فيها المتنبي شعره ووجدها أحد عشر بحرًا وعَدَّدها ، ثم ذكر ما نظمه من الضروب ، وذكر الزحافات والعلل التي فيها ، وأنه نظم من أقسام القافية ثلاثة ، ولم ينظم من المتكاوس شيئًا[1] . ويذكر التبريزي أن أبا العلاء أحصى ما وضعه أبو تمام من أجناس الشعر الخمسة عشر ، وما فاته منها ، وذكر

---

(١) راجع محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبى العلاء المعري وآثاره . الطبعة الثانية- دار صادر- بيروت . ١٤١٢هـ/١٩٩٢ م . ٧٣٩/٢ .

الضروب والقوافي والأوزان الشاذة[1] .

ويبدو هذا الوعي الإحصائي جيدًا في إدراكه لعلاقة ندرة شيوع بحر المديد بالنسبة للطويل والبسيط رغم كونهما من دائرة واحدة هي «المختلف» ، واستخدام هذه العلاقة – التفاوت الشديد بين نسبة شيوعهما –في التمثيل والتدليل في كتابته الإنشائية في الفصول والغايات يقول :

«ليس بعجيب فَسْلٌ من ظَهْر نجيب ، إن المديد أخواه سيدان وكأنه بعض العيدان ، ما شئتَ من ضَعْف وانخناث»[2] . ثم يشرح مسوغ هذه العلاقة بناءً على ملاحظات إحصائية ، مقارنة بينهما في شعر الجاهليين خاصة بوصفهم (الطبقة الأولى من الشعراء الفحول) كما يقول ، وملاحظات أخرى للبحور بعامة ومختلف صورها في مجمل الشعر . **«والمديد والطويل والبسيط : تجمعهن دائرة واحدة . والبسيط والطويل ليس في الشعر أشرف منهما وزنًا ، وعليهما جمهور شعر العرب ، وإذا اعترضتَ الديوان من دواوين الفحول كان أكثر ما فيه طويلاً وبسيطًا . والمديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول . والطبقة الأولى ليس في ديوان واحد منهم مديد ، أعنى امرأ القيس وزهيرًا والنابغة والأعشى في بعض الروايات . وقد جاءت لطرفة قصيدة من المديد هي . . . وربما جاءت منه الأبيات الفاردة كقول مُهَلْهِل : . . . و«إن بالشِّعْب» مُخْتَلفٌ في قائلها ولم يجمعوا على أنها قديمة .**

وتوجد هذه الأوزان القصار في أشعار المكيين والمدنيين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوَضّاح اليمن والعَرْجيِّ ، ويشاكِلُهُم في ذلك عَدِيٌّ بن زيد لأنه كان من سكان المدر بالحِيْرَة ، وله قصيدة في المديد من سادسه وهي . . .

ويقال إن العرب كانت تسمى الطويل الرَّكوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم . والأوزان التي تتقدم في الشعر كله خمسة : ثلاثة هي ضروب الطويل

---

(١) راجع التبريزي : شرح حماسة أبى تمام . ١٠٨٦/٢ .

(٢) أبو العلاء المعري : الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ . ضبطه وفسر غريبه ونشره : محمود حسن زناتي ، الجزء الأولى – الطبعة الأولي– مطبعة حجازي بالقاهرة – ١٣٥٦هـ – ١٩٣٨م . ص٢١١ .

بأسْرِها والضربان الأَوَّلان من البسيط . . . ويلي هذه الخمسة في القوة ثلاثة أوزان وهي الوافر الأول كقوله . . . والكامل الأول كقول النابغة . . . والكامل الثاني كقوله . . .»[١] . وثمة ملحوظات كثيرة مشابهة متعلقة بالقافية واردة لديه ، خاصة في مقدمته للزوميات .

(٢-٢-٢) البنية العروضية من السقط إلى اللزوميات:

كان توزيع البحور بحسب الأشعار ؛ قصائد ومقطوعات في اللزوميات على النحو التالي[٢] .

البحر النسب	البسيط	الطويل	الكامل	الوافر	المتقارب	السريع	الخفيف	المنسرح	الرمل	الهزج	الرجز	المجتث	المديد
عدد الاشعار	٤٢٧	٣٧٨	٢٢٧	٢١١	١٠٤	١٠٣	٧٥	٤٧	١٠	٧	٥	٤	٢
النسبة المئوية	٢٦,٧٪	٢٣,٦٪	١٤,٢٪	١٣,٢٪	٦,٥٪	٦,٤٪	٤,٧٪	٢,٩٪	٠,٦٣٪	٠,٤٤٪	٠,٣١٪	٠,٢٥٪	٠,١٣٪
	٧٧,٧٪				٢٠,٥٪				١,٧٦٪				

كان البحث عن الغنى الإيقاعي مقومًا فاعلاً في شعرية النص عند المعري سواء أكان في السقط أو اللزوميات . فها هي المجموعة العروضية في الشعر العربي والسقط تطالعنا في مقدمة بحور اللزوميات ، والبحور النادرة والقليلة على نفس النحو فيها أيضًا ، ولم يكن المعري معنيًا فيها بتكلف غير المألوف من الأوزان دونما غاية تحكمه أو إطار لرؤية خاصة منضبطة . **«إن أبا العلاء لم يكن يُعَقّد فنه ويُصَعِّب على نفسه في هذا الجانب كما ينبغي وفقًا لأسلوبه ومنهجه في تأليف اللزوميات أو نظمها ، وإلا لما أغفل وزنًا دون أن ينظم شيئًا ولو على سبيل المثال ، أو وفاء للغرض**

---

(١) أبو العلاء المعري : الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ . ص ٢١١ : ٢١٤ .

(٢) الإحصاء للدكتور خليل إبراهيم أبو ذياب : «المعمار الفني للزوميات» . الشركة العربية للنشر والتوزيع – (دون تاريخ) . ص ٥٢ ، أما النسبة المئوية فلنا بناءً على إحصائه . ورغم أن إحصاءه قائم على الأشعار بعامة وإحصاؤنا بحسب الأبيات نفسها ، فإن ذلك لن يبطل المقارنة خاصة مع شيوع المقطوعات في اللزوميات وغلبتها . وإحصاء الأبيات أكثر مصداقية .

التعقيدي الملتزم»[1] لقد كان يتغيا البحور واضحة الإيقاع بعيدًا عن الأخرى الخافتة محدودة الرصيد في ذاكرة المتلقي الشعرية ، دون أن يُعَنّي نفسه النظم على سائر الإمكانات الوزنية المطروحة في العروض العربي في كل روي جاء به .

أما بعض البحور مثل الرمل ، والهزج ، والمجتث ، والخفيف ، فنظرًا لنسبتها الضعيفة في اللزوميات- ويؤكد ضعفها خلو السقط منها- فإن ظهورها يعزى إلى تضاعف مفردات العينة (القصائد والمقطوعات) في اللزوميات عنه بالنسبة للسقط عدة مرات ، إلى جانب أن غالبية اللزوميات مقطوعات أو قصائد قصيرة ، وليس هذا شأن السقط .

وبعامة يمكننا القول بأن البنية العروضية لم تشهد تحولاً مميزًا في اللزوميات عنه في السقط ، أو بمعنى آخر ظلت البنية العروضية القارة في الوعي الإبداعي لدى المعري ثابتة من السقط إلى اللزوميات ، باستثناء تغير طفيف في نسبة أبيات بعض البحور التي تشكل المجموعة العروضية الكبرى ؛ إذ ترتفع نسبة بحر البسيط بشكل ملحوظ من (١٢٪) في السقط إلى (٢٦,٧٪) في اللزوميات لتتقدم على الطويل الذي يتراجع من (٣٥٪) إلى (٢٣,٦٪) ويظل الكامل على نسبة متقاربة (١٤,٢٪) بعد (١٣,٦٪) ، وفي المرتبة الثالثة في الحالتين . ويرافق تقدم البسيط تراجع الوافر من (٢٦٪) إلى (١٣,٢٪) .

وكذا نلحظ تقدمًا واضحًا للمتقارب على كل من (السريع والخفيف والمنسرح) الذي كان تاليًا لها في سقط الزند وحقق نسبة (٦,٥٪) بعد (٠,٩٪) في سقط الزند وكان تحرك نسبة شيوع المجموعة العروضية الكبرى تحركًا محدودًا بالنسبة لهذه البحور ذات الحضور القوى ؛ من (٨٦,٦٪) في السقط إلى (٧٧,٧٪) في اللزوميات .

ورغم تراجع الطويل عن البسيط في اللزوميات كما سبق إلا أن حضورًا قويًا ومقدمًا لازمه في ظن أبي العلاء على الأقل ، فقد حرص على أن تكون له التقدمة على سائر الأوزان في غالب الحروف التي كان ينظم عليها ، وفي سائر حركاتها أيضًا «**فهو غالبًا ما يبدأ به لزومياته على كل حرف في حالاته المختلفة ، ونادرًا ما يبدأ بوزن آخر غيره ، فقد بدأ بالطويل لزوميات جميع الحروف ما عدا الفاء والظاء**

---

(١) د . خليل إبراهيم أبو ذياب : السابق ص ٥٣ .

والصاد إذ بدأها بالبسيط ، ثم الواو والياء حيث بدأهما بالوافر ، ولكنه سرعان ما كان يعود إلى هذا الترتيب ، فيبدؤها بالطويل في اللزوميات التي تأتي على الحركات الأخرى ، الفتحة والكسرة والسكون في أغلب الأحيان»[1] ولم تزل لهذا البحر هيمنته الواضحة في الممارستين العروضيتين ؛ سقط الزند واللزوميات .

(٢-٢-٣) التشكيل العروضي وفاعلية الزحاف؛ بحر الطويل نموذجًا:

لـمّا كان بحر الطويل يمثل (٣٥٪) من الديوان ، وكان الفحص الدقيق لأبيات هذا البحر يعني الوقوف على ثلث الديوان تفصيلاً ، وكان بالأصل من البحور الرائجة في الشعر العربي إضافة لتعدد صوره في الواقع الشعري ؛ آثرنا الوقوف على تفصيلات الوقائع الشعرية في استخدام القيم الإيقاعية العروضية من خلال هذا البحر كعينة للبحث .

وسنعاين تحديدًا نشاط الزحاف في النصوص ؛ لنبين كيف يمكن للزحاف أن يجعل من النص «**حيزًا متميزًا لواقعة إيقاعية متميزة**»[2] ذلك أن «**المستويات الإيقاعية المستترة غالبًا ما تؤدي وظيفة أعمق أثرًا من المستويات الإيقاعية الواضحة**»[3] .

أما عن صور الطويل في سقط الزند ، فقد التزمت مدونة سقط الزند في بحر الطويل تفعيلة (مفاعيلن) المقبوضة إلى (مفاعلن //٥//٥) عروضًا للقصائد جميعها على الإطلاق باستثناء التصريع في بدايات القصائد كما هو في سائر الشعر العربي ، أما الضرب فتنوع بين :

- مفاعيلن في (٢٩٦) بيتًا (قصائد ومقطوعات أرقام : ٩ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٢ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٨) . بنسبة (٢٩٦ : ٧٩١ = ٣٧,٤٪) من أبيات الطويل في المدونة .

---

(١) د . خليل إبراهيم أبو ذياب : المعمار الفني للزوميات . ص ٥٦ .

(٢) د . علوي الهاشمي : جدلية السكون المتحرك ، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي ، ضمن بحوث مهرجان القاهرة للشعر العربي – (بدون ناشر) – (بدون تاريخ) . ص٤٧ .

(٣) د . علوي الهاشمي : السابق ص ٤٤ .

- مفاعلن في (٢٨٧) بيتًا (قصائد ومقطوعات أرقام : ٨ ، ١٥ ، ١٦ ، ٤ ، ٤٩ ، ٦٦) بنسبة (٢٨٧ : ٧٩١ = ٣٦,٣٪) .
- مفاعي في (٢٢٩) بيتًا (قصائد ومقطوعات أرقام : ١٠ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥٨ ، ٧٣) . (بنسبة ٢٠٨ : ٧٩١ = ٢٦,٣٪)

ولا تكاد صور تفعيلة الضرب تقدم تميزًا واضحًا بصورة على الأخرى ، وإن كان الضرب مفاعي يأتي في مرتبة تالية نسبيًا للصورتين مفاعيلن ومفاعلن ، فَبُعْد نسبة شيوع أي منها عن نسبة احتمالها المتوقع (٠,٣٣) بُعْدٌ محدود .

وتبدو لنا مهمة الكشف عن حيوية الإيقاع رهينة بحثين : أولهما - على ما يتشعب إليه- يبحث في مسائل تتصل بالوزن (العروض) فيميز الاختيار على مستوى القواعد والقوالب الثابتة ، والآخر يدور على التوظيف النوعي والكمي للإمكانات الاختيارية التي يطرحها النظام القاعدي . والبحث الأول يُدْخِلنا إلى الثاني ، الذي يعمل على التمثيل الصوتي لذلك النغم المجرد ، الذي يتشكل في مفردات اللغة وأساليبها ليئول الأمر في النهاية إلى قراءة الدوال التي تتحرك في النص .

البحث الأول قرين مسائل الوزن أو العروض في المقام الأول لينتقل به إلى الإيقاع ، الذي يخلص له تمامًا البحث الآخر .

ورغم الاعتقاد بأن الإيقاع تصور ذهنى قبل أن يكون كمّاً فيزيقيًا ، وتشكيله من عمل المتلقي وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي ، إلا أن هذا التصور إنما يتم على مادة المثير الحسي[1] ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول .

وخطوة أولى من خطوات الانتقال من الوزن إلى الإيقاع بحث الزحاف . فالحديث عن العروض هو حديث عن الإيقاع بالضرورة باعتبار الوزن فرعًا عن الإيقاع «**فالوزن نوع والإيقاع جنس**»[2] .

---

(١) د . سعد مصلوح : المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي - فصول مجلد ٦ ، جـ ٤ ، ص١٨٤ .

(٢) د . سعد مصلوح : السابق ص ١٨١ .

عمل الزحاف في بحر الطويل:

النظر في مسألة الزحاف في هذا البحر وتحدداته في النصوص يفيد في ناحيتين على الأقل :

أ) فهم دور هذا الزحاف في تكييف إيقاع النص على نحو ما .

ب) ربما قادنا خطوة على طريق فهم مسألة التزحيف نفسها ، والنظر إليها بوصفها أحد مداخل الرؤية الإيقاعية للعروض العربي . وهل يَصْدُق رأي يرى أن «**فهم الحيوية في الإيقاع الشعري منوط برفض مفهوم الزحافات والعلل . . . وأن العقل العربي حين بحث فيها قد أضاع جزءاً من براعته**»(١) .

التصورات العامة حول قصائد البحر تقودنا إلى تصنيفها على الصور الثلاث السابقة . فهل أدّى ذلك إلى إنتاج نماذج متطابقة إيقاعيًا؟ والجواب بعد استقراء جميع قصائد هذا البحر هو القطع بالنفي . لقد تجمعت لدينا ثلاثة من الخطوط العامة لسير القصائد عروضيًا ، لكن اللافت حقًا أن قصيدة واحدة لا تتطابق مع الأخرى عروضيًا أيضًا ، ذلك أن العروض العربي يُنَظِّر لعامل حركة وتغيّر يعمل داخل البنى الثابتة فينفث فيها حركة الحياة والاختلاف . هذا العامل هو الزحاف .

الزحاف لدينا يفضي بالضرورة إلى إنتاج الإيقاع الخاص لكل قصيدة على حدة . ولن نبحث عنه باعتباره مقومًا إيقاعيًا ، بل باعتباره مقومًا عروضيًا يُفْضيإلى نتاج إيقاعي . فهو إمكانية عروضية في المقام الأول ؛ يحددها التنظير العروضي ويقنن لها . بيد أن نظام توزيع الزحاف داخل النص هو إمكانية إيقاعية لا عروضية لكون الشاعر له مطلق اليد في تكييف نظام زحافاته في إطار محدِّدات الوزن .

تمثل التفعيلة (فعولن) في مدونتنا عنصر التغير في بحر الطويل ، في مقابل التفعيلة (مفاعيلن) التي تمثل عنصر الثبات . إذ لا يدخلها على الإطلاق في حشو البيت ، ما يدخلها عادة من زحاف يأتي في العروض أو الضرب ، فهي دائمًا مفاعيلن . أما تفعيلتا العروض والضرب فهما لازمتان أصلاً في سائر القصائد خلا التصريع .

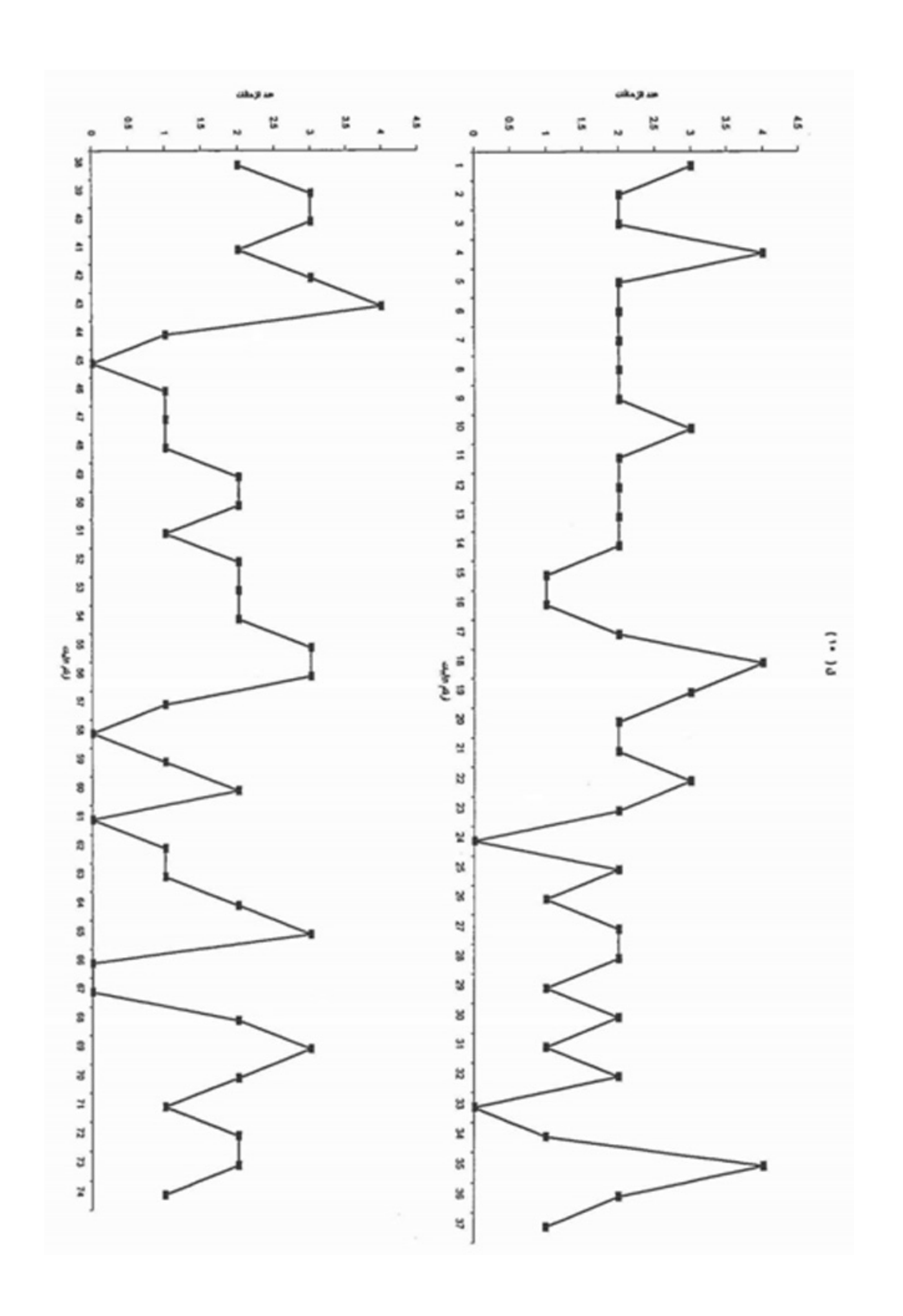
---

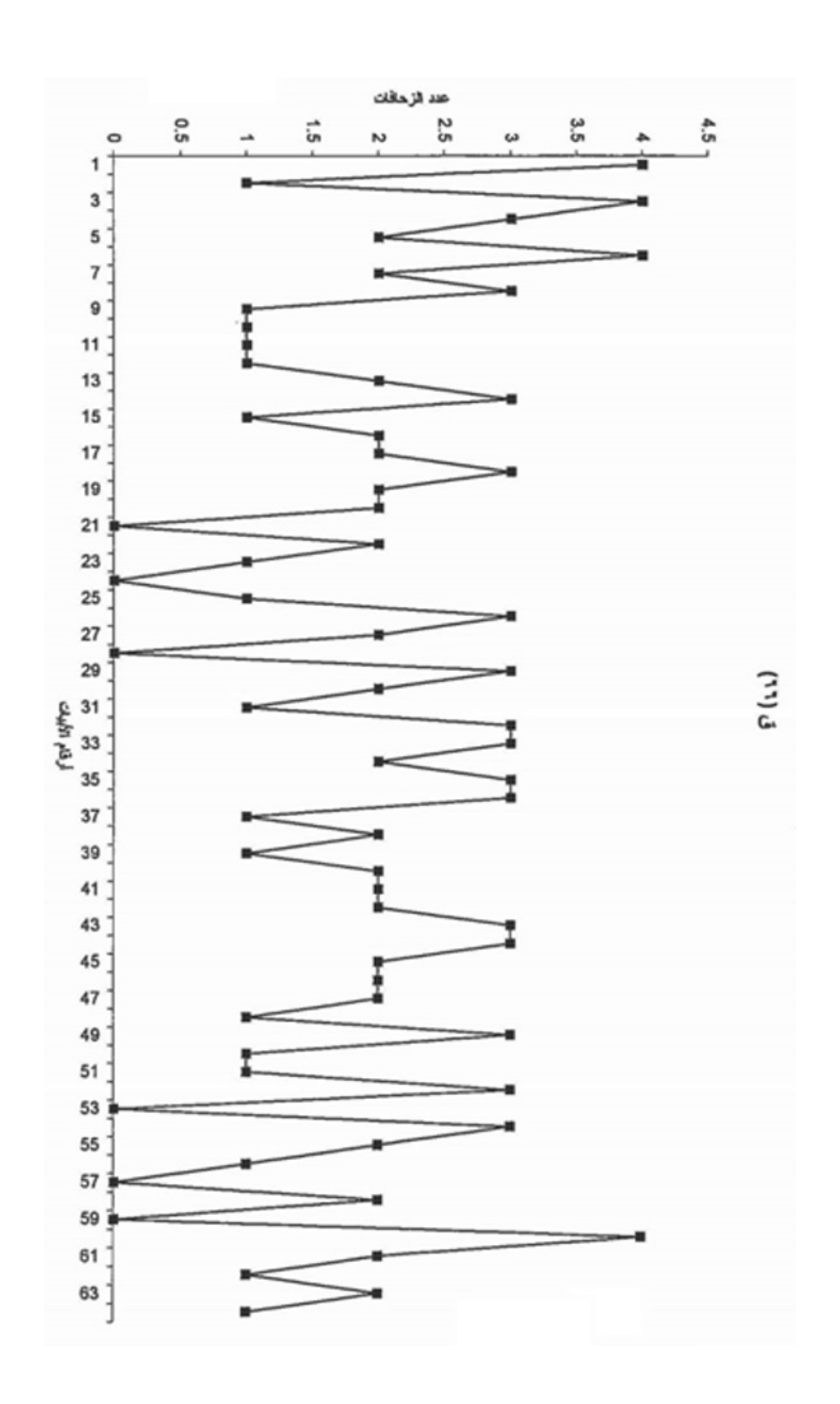
(١) د . كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن . الطبعة الثانية – دار العلم للملايين–١٩٨١م . ص ١٠٧ .

وفي ضوء هذا العزوف لتفعيلة (مفاعيلن) عن التزحيف في الحشو وثبات صورتها في العروض والضرب ، تصبح التفعيلات الأربع لـ (فعولن) هي محددات الإيقاع في هذا البحر . وبالتالي فمتابعة انتظام سلوكها داخل القصائد ، يحدد جانبًا من جوانب الإيقاع ذلك المرتبط بمسألة الزحاف – هذا بمعزل عن متغيرات أخرى كثيرة كانتظام الأصوات ، وإيقاعات الجمل والفواصل وأطوالها وغير ذلك .

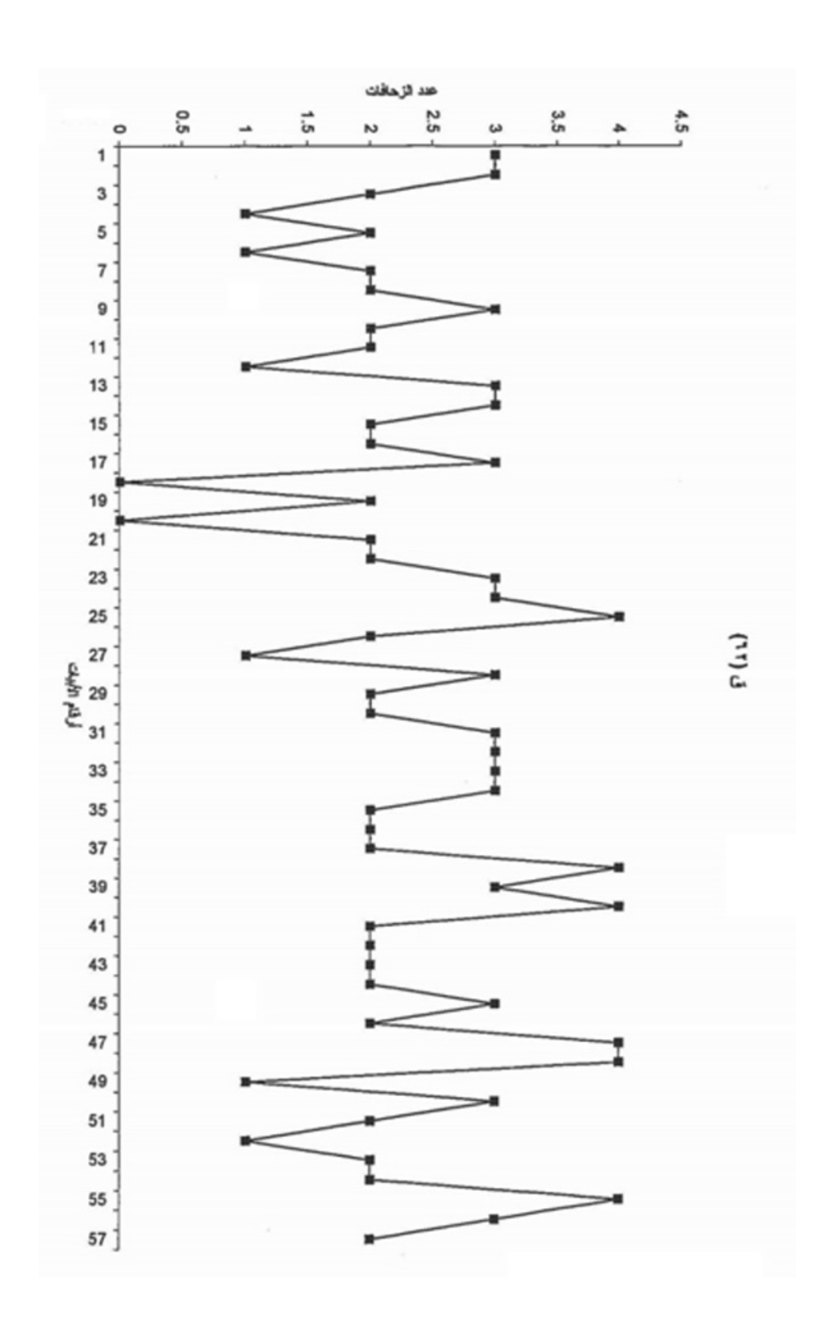
ولتشخيص هذا السلوك يقدم البحث مخططات بيانية لشيوع زحاف القبض في القصائد[*] ، يمثل فيها المحور الأفقي ترقيماً لأبيات القصيدة ، والرأسي يقدم عدد الزحافات بالقبض الواردة في البيت ، وهي كما يلي :

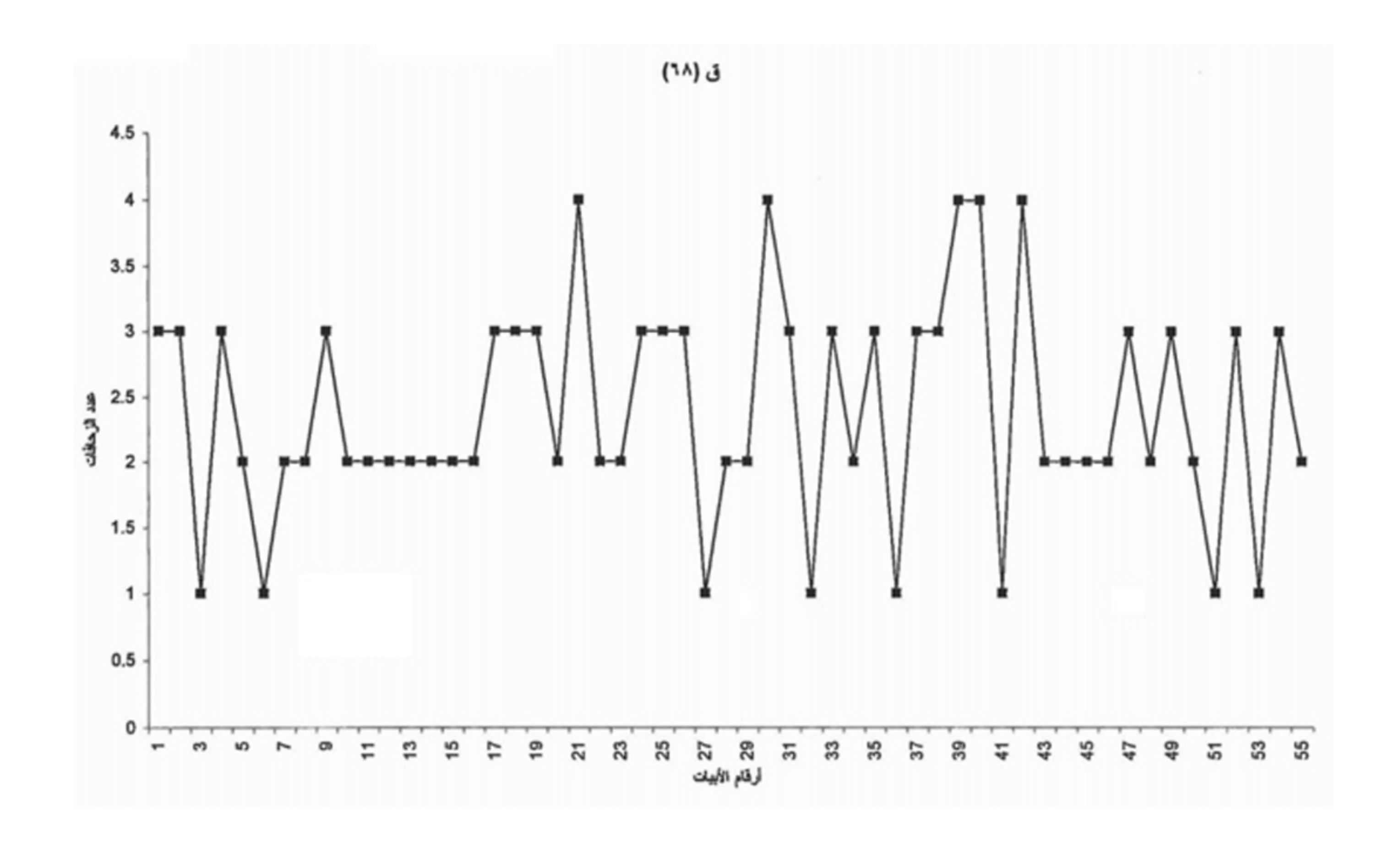
(*) -الباحث مدين بمنطق هذه الرؤية لأفكار القدماء حول مبدأي «المعاقبة» و«المراقبة» وما قدمة د . أحمد كشك حول منطق الإيقاع الشعري العربي ، وخاصة في مؤلفه القيم «الزحاف والعلة ؛ رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع» ، وكذا د .سعد مصلوح في تناوله المحكم للنص الشعري القديم في بحثه : «نحو أجرومية للنص الشعري ؛ دراسة في قصيدة جاهلية» .



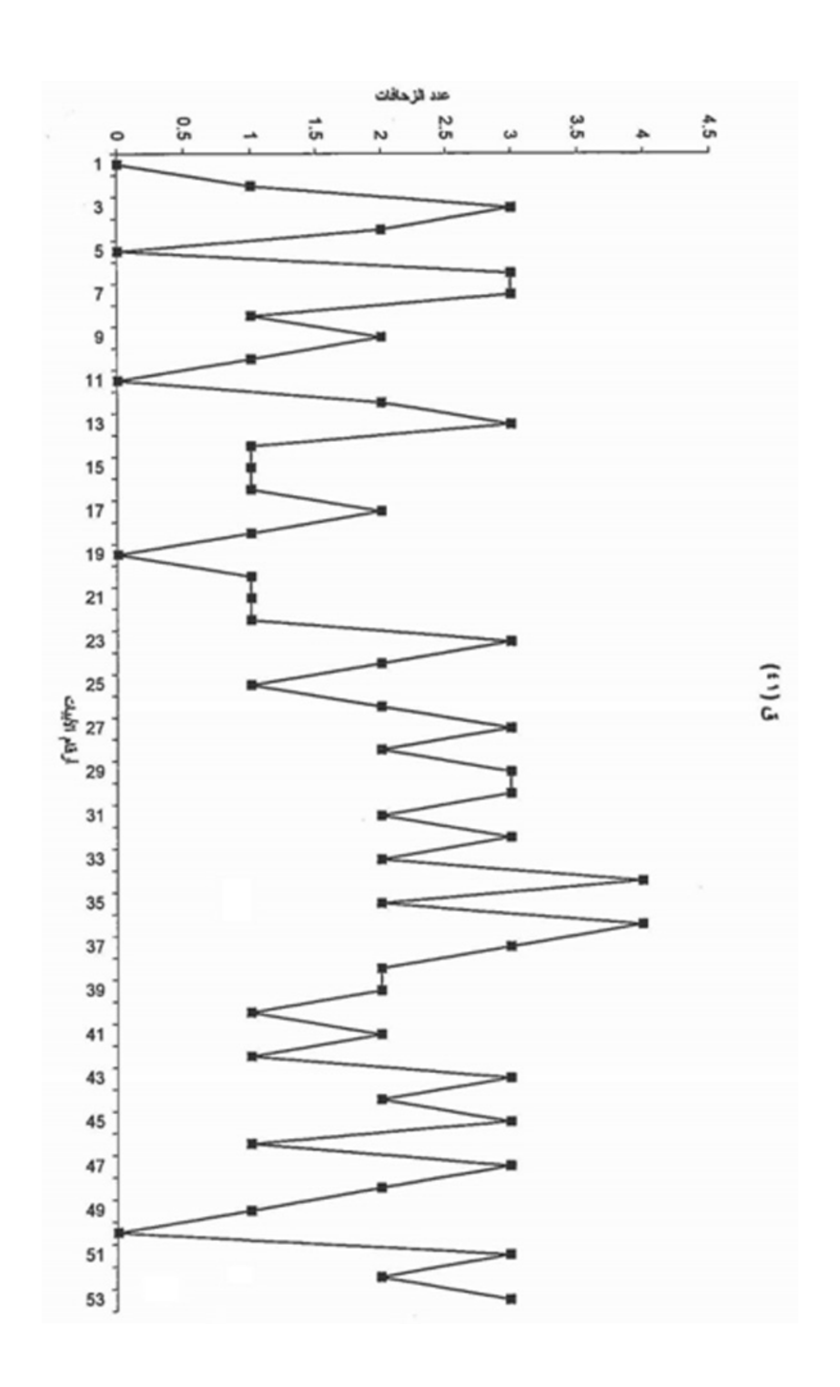

عدد الزحافات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
رقم الأبيات
1
3
5
7
9
11
13
15
17
19
21
23
25
27
29
31
33
35
37
39
41
43
45
47
49
51
53
55
57
59
61
63

ش (١٦)


ق (٦٢)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39 41 43 45 47 49 51 53 55 57

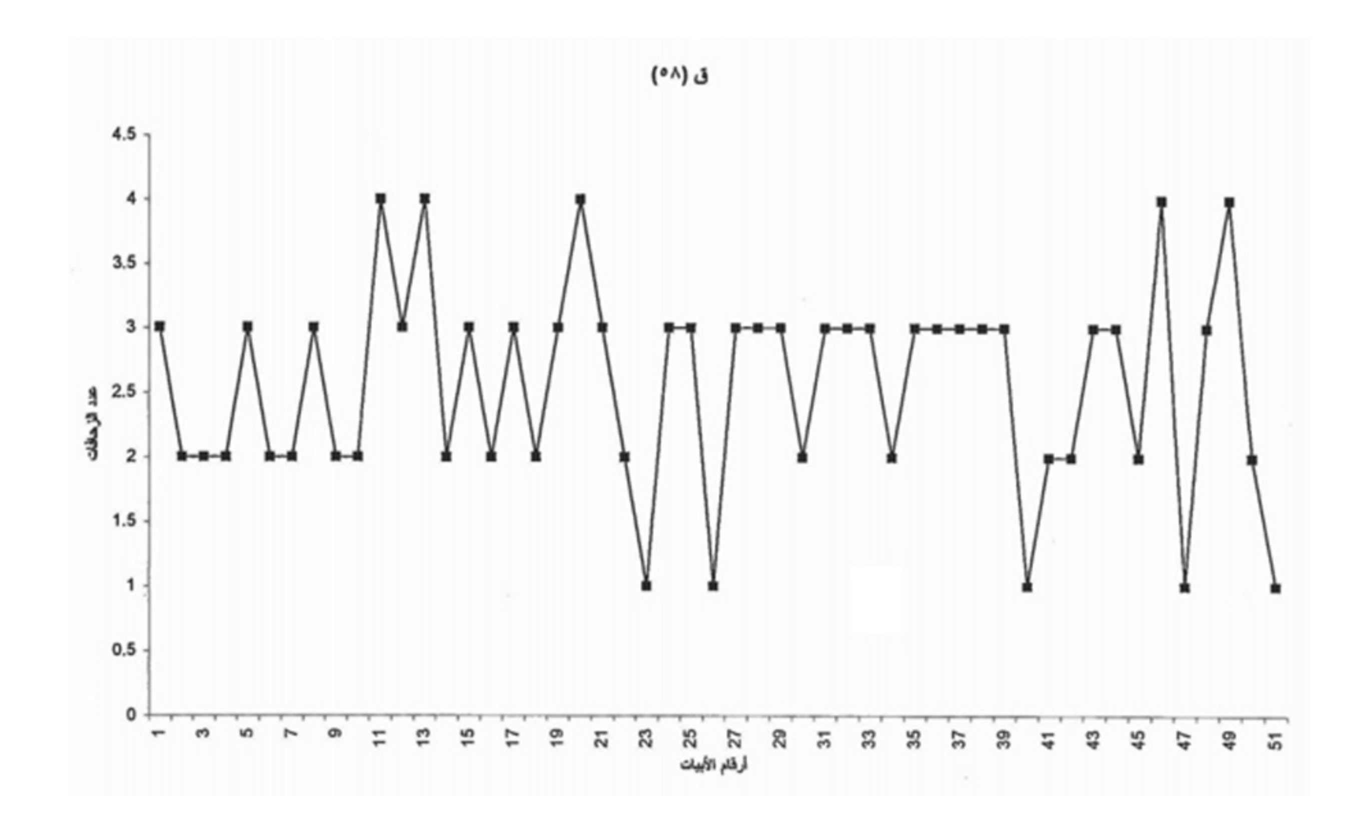


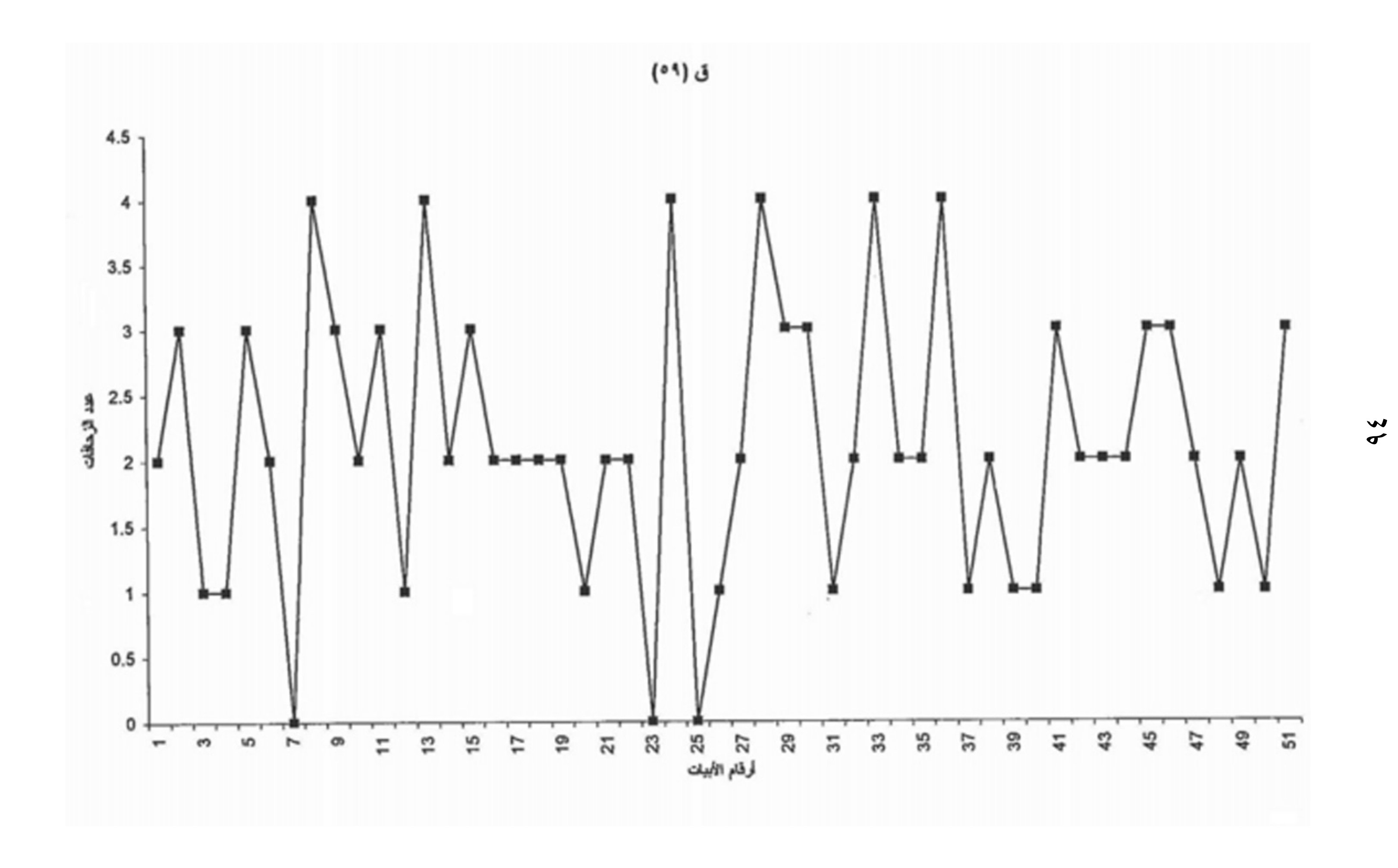
ق (٦٨)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1
3
5
7
9
11
13
15
17
19
21
23
25
27
29
31
33
35
37
39
41
43
45
47
49
51
53
55

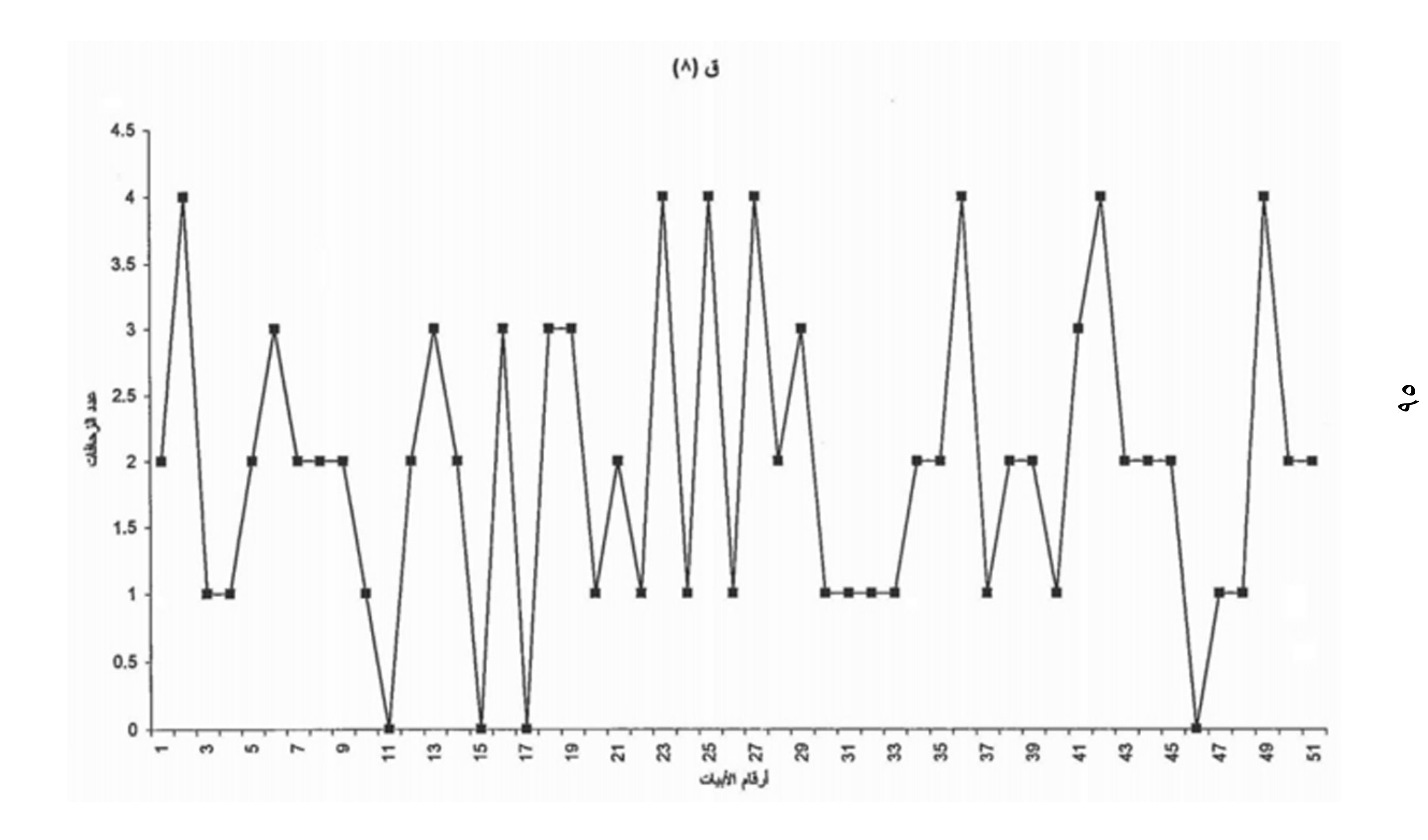

عدد الزحافات
رقم الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1
3
5
7
9
11
13
15
17
19
21
23
25
27
29
31
33
35
37
39
41
43
45
47
49
51
53

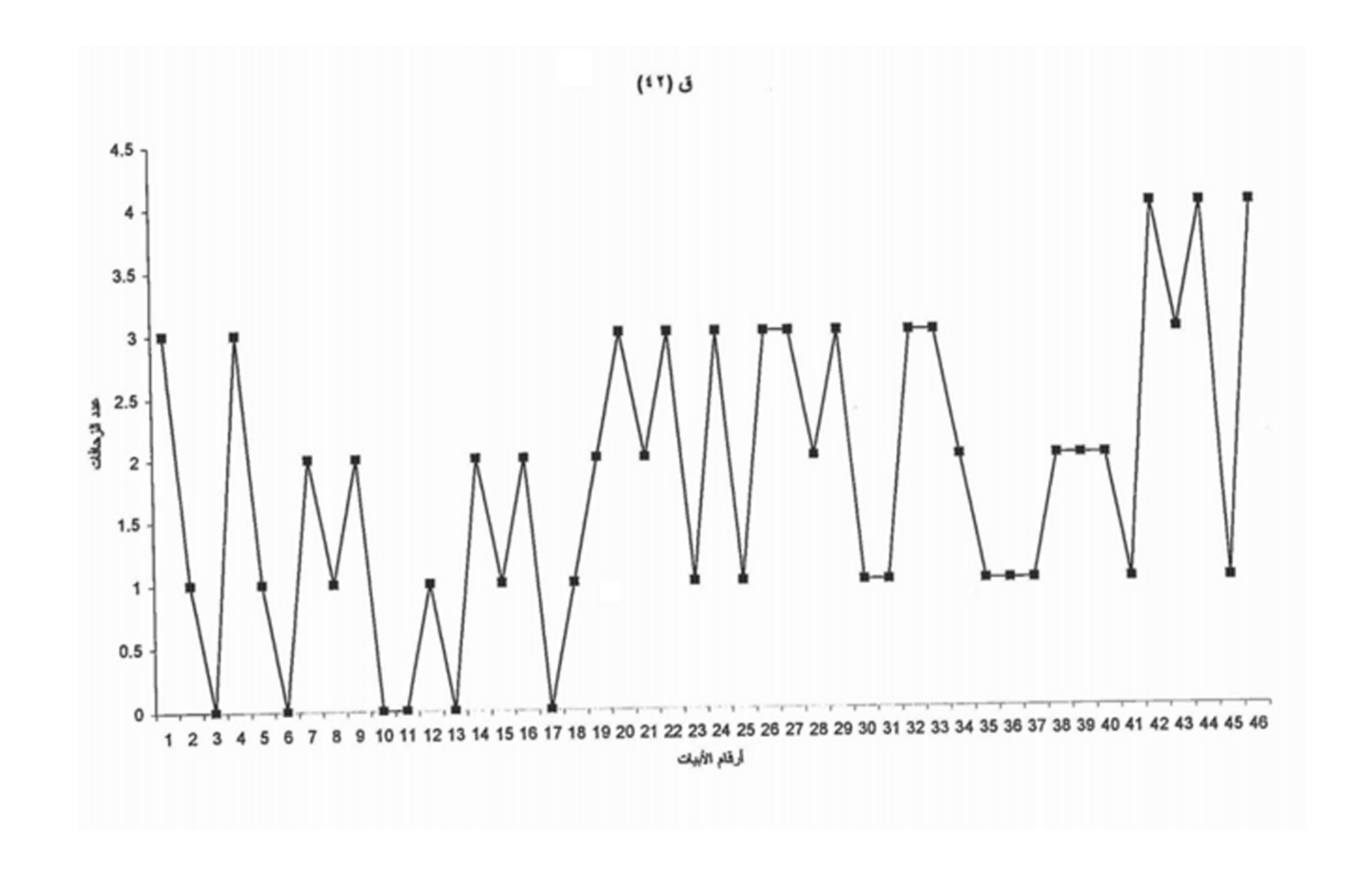
ش (٤١)

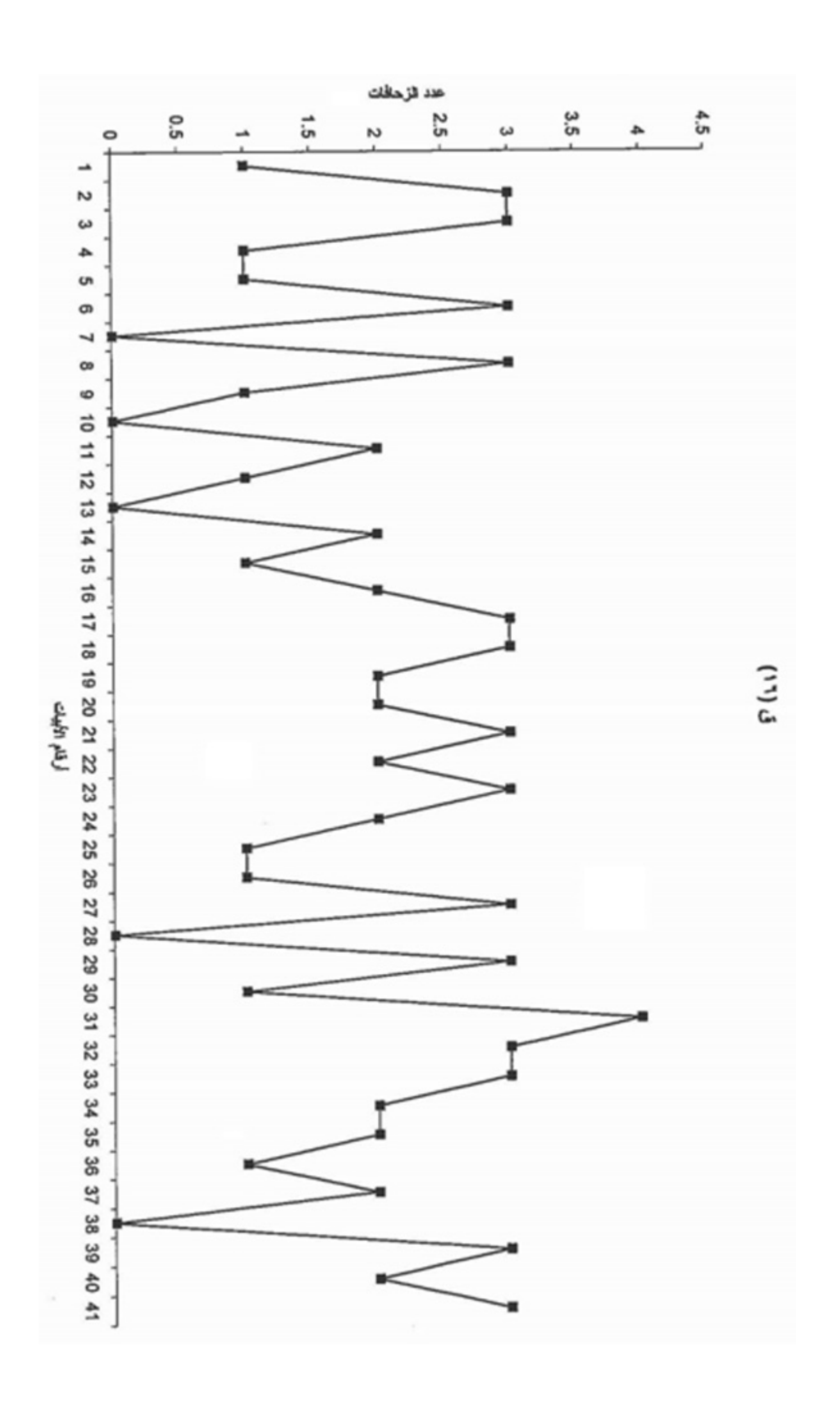
ق (٥٨)

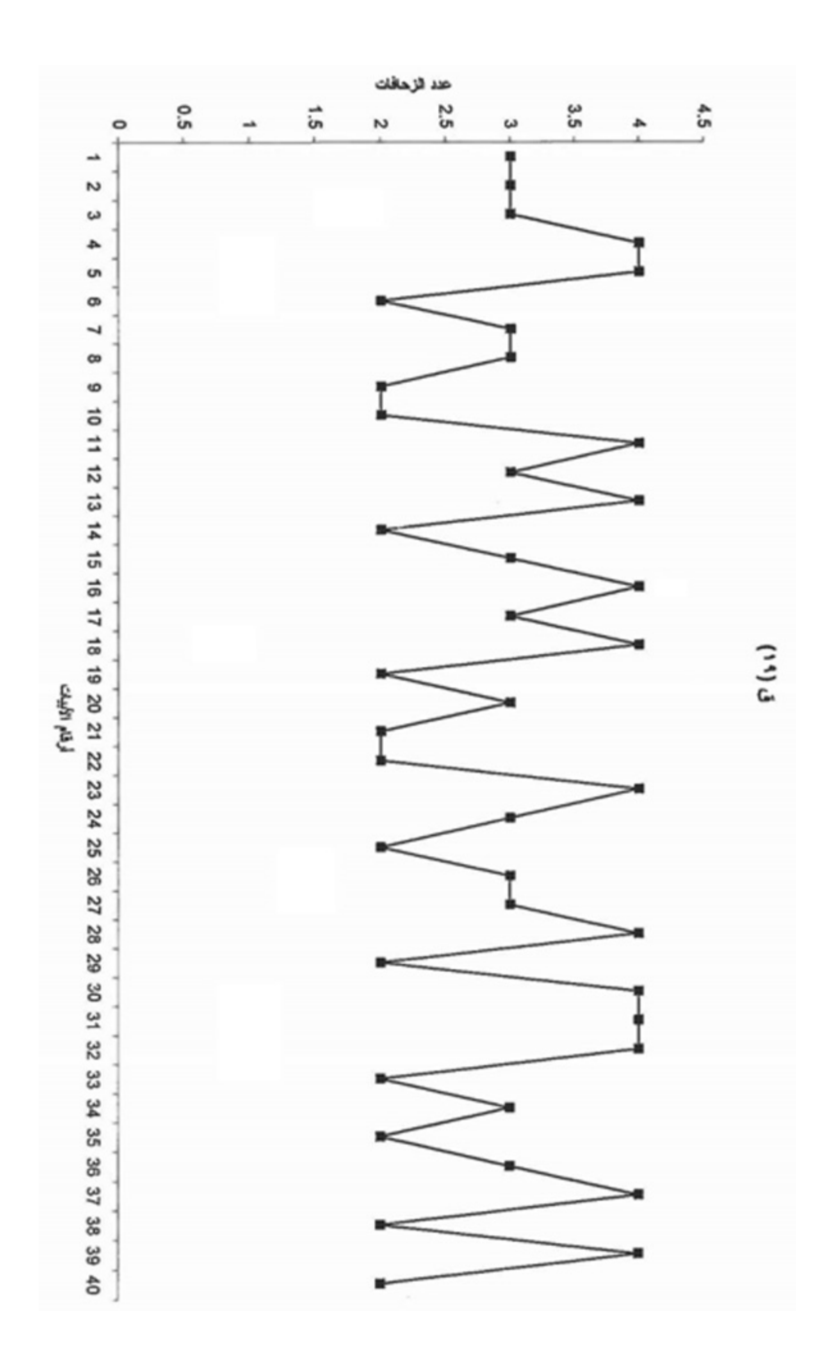


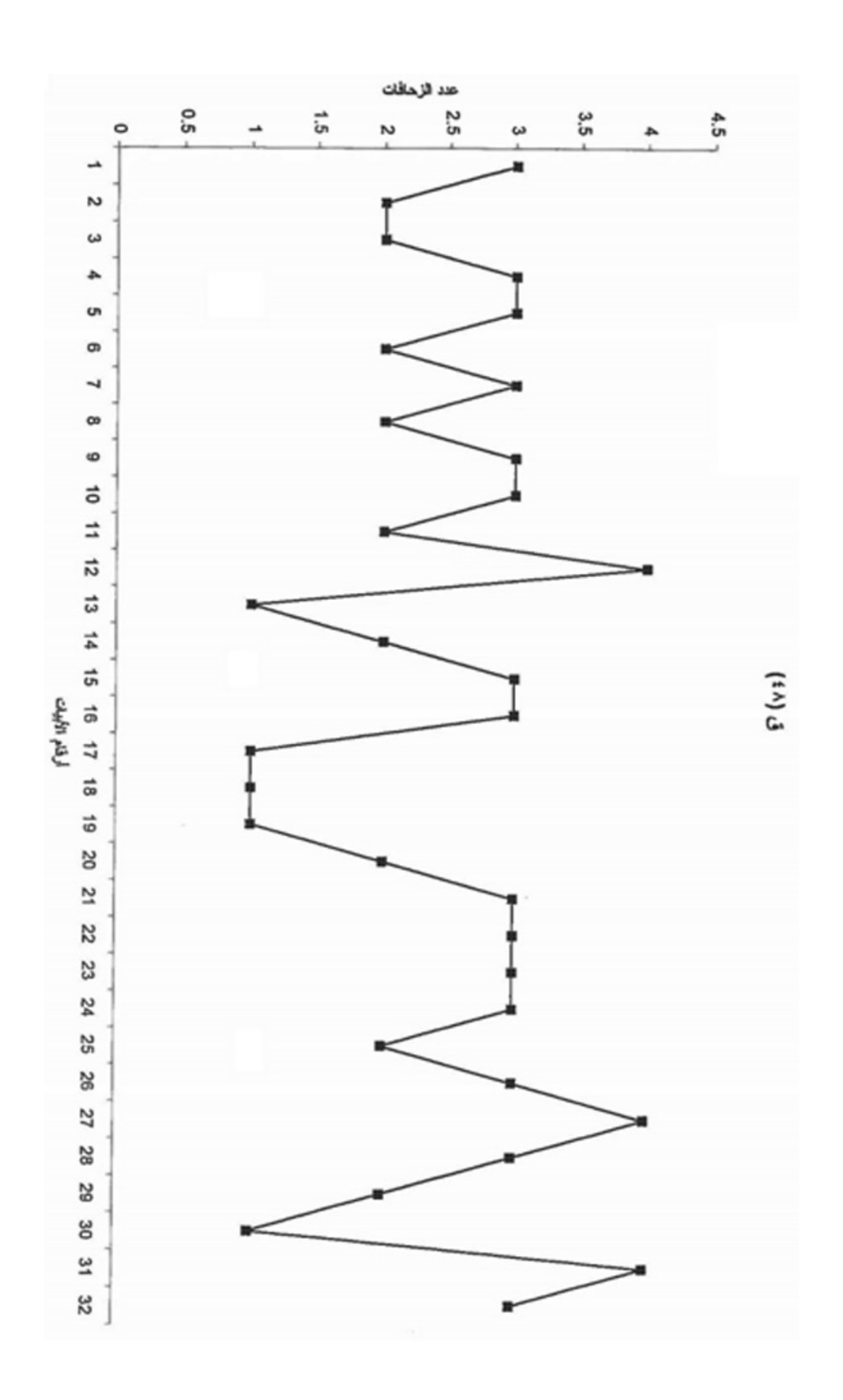

ق (٥٩)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1
3
5
7
9
11
13
15
17
19
21
23
25
27
29
31
33
35
37
39
41
43
45
47
49
51


ق (٨)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات

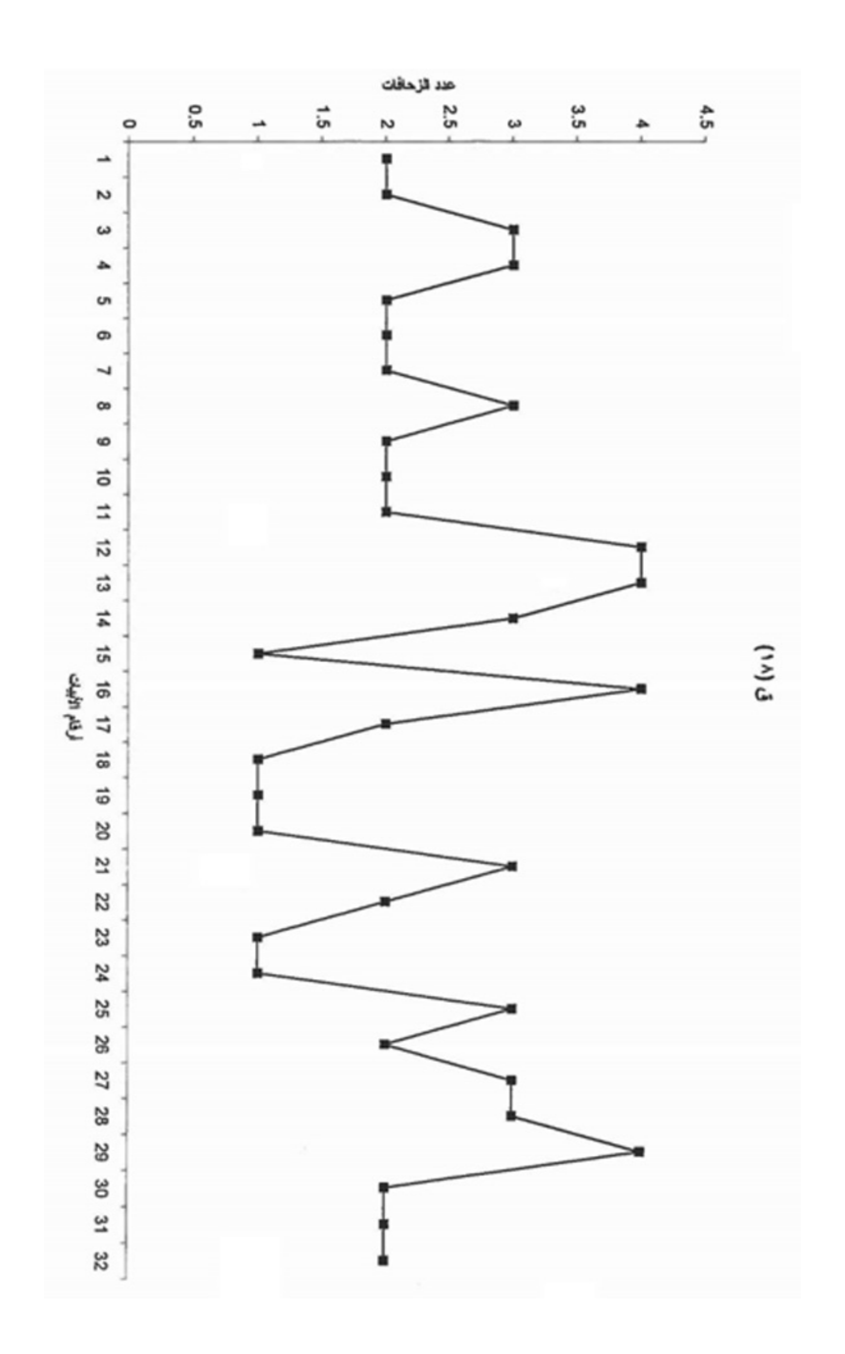

ق (٤٢)
4.5
4
3.5
3
2.5
2
1.5
1
0.5
0
عدد الزحافات
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46
أرقام الأبيات

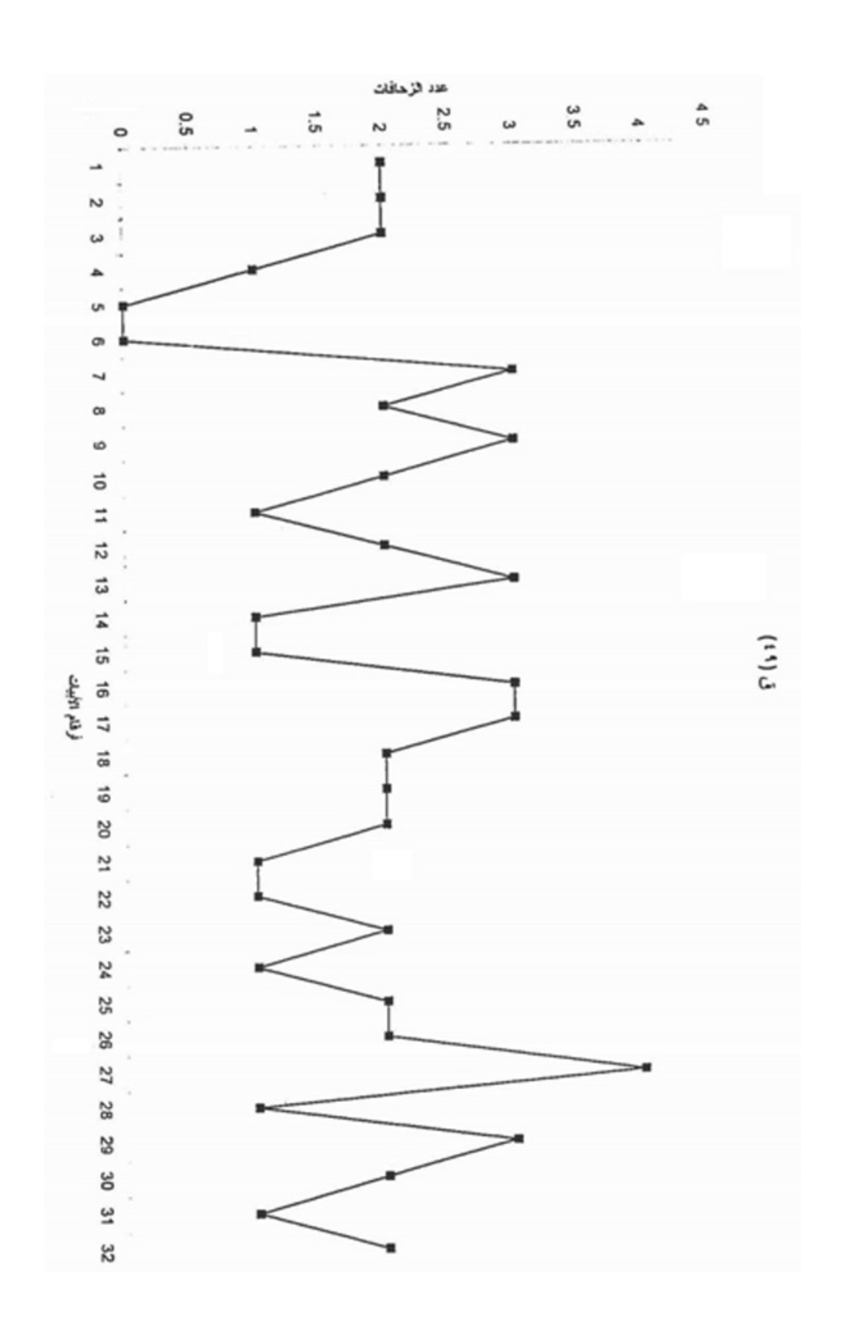

ش (١٦)
عدد الزحافات
0 0.5 1 1.5 2 2.5 3 3.5 4 4.5
رقم الأبيات
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41


ق (١)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات

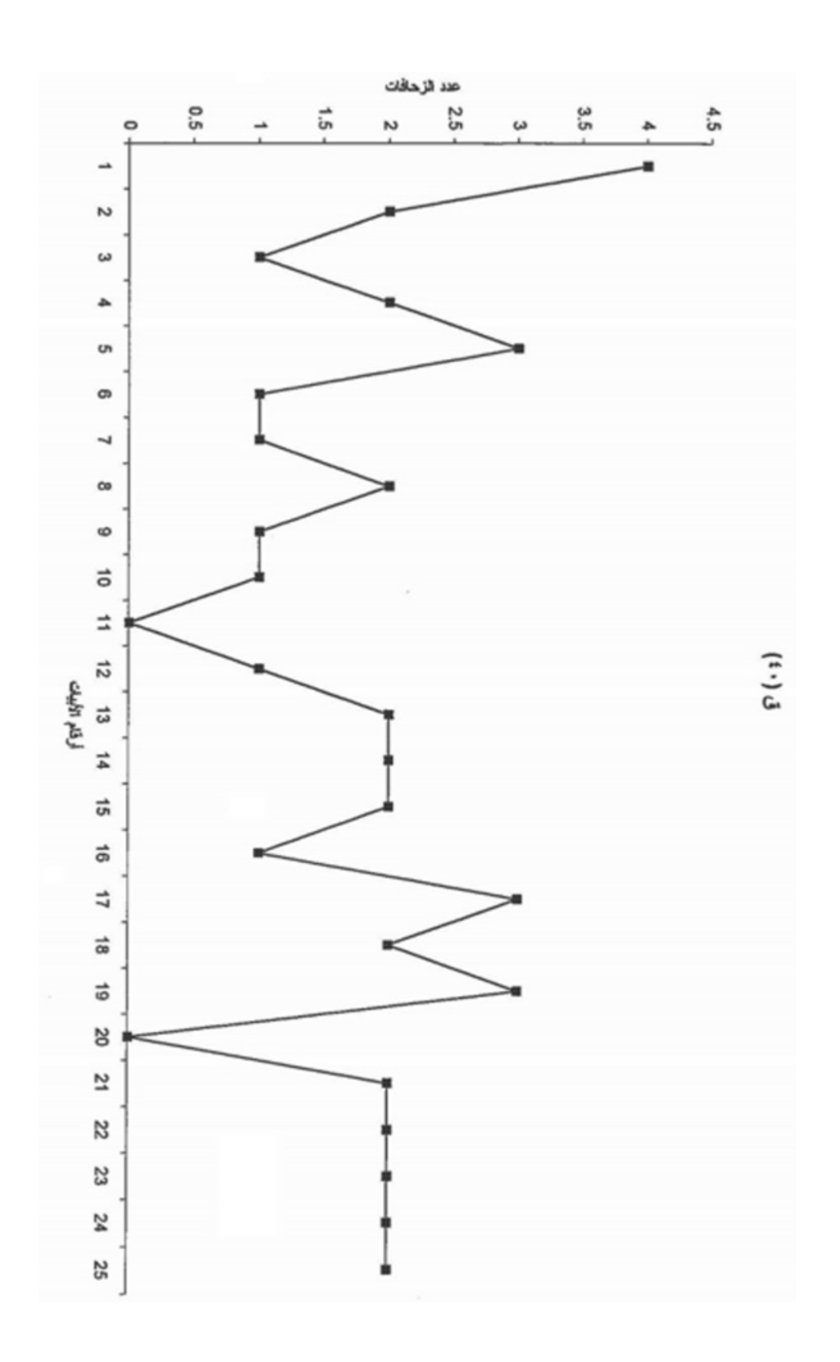


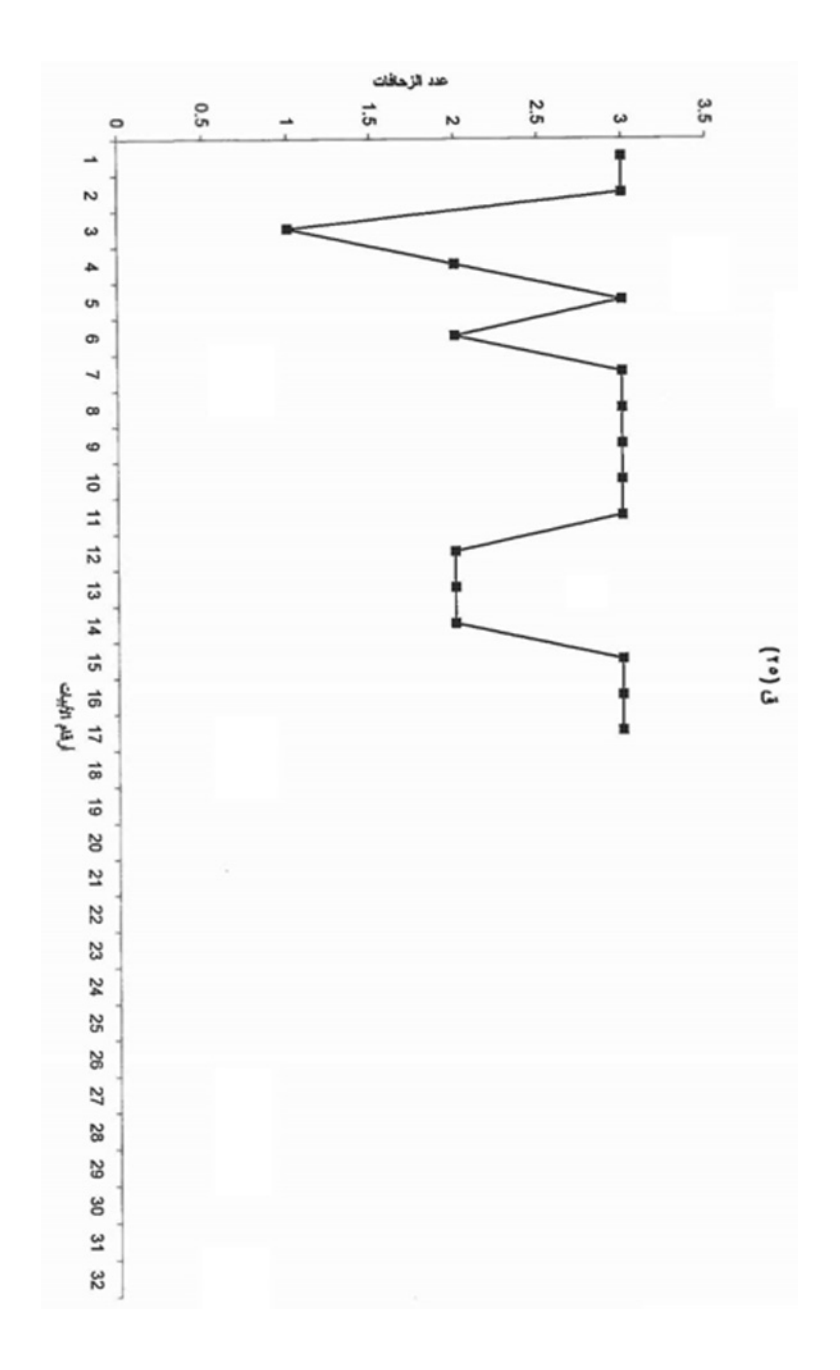
ق (٨٤)
عدد الزحافات
رقم الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

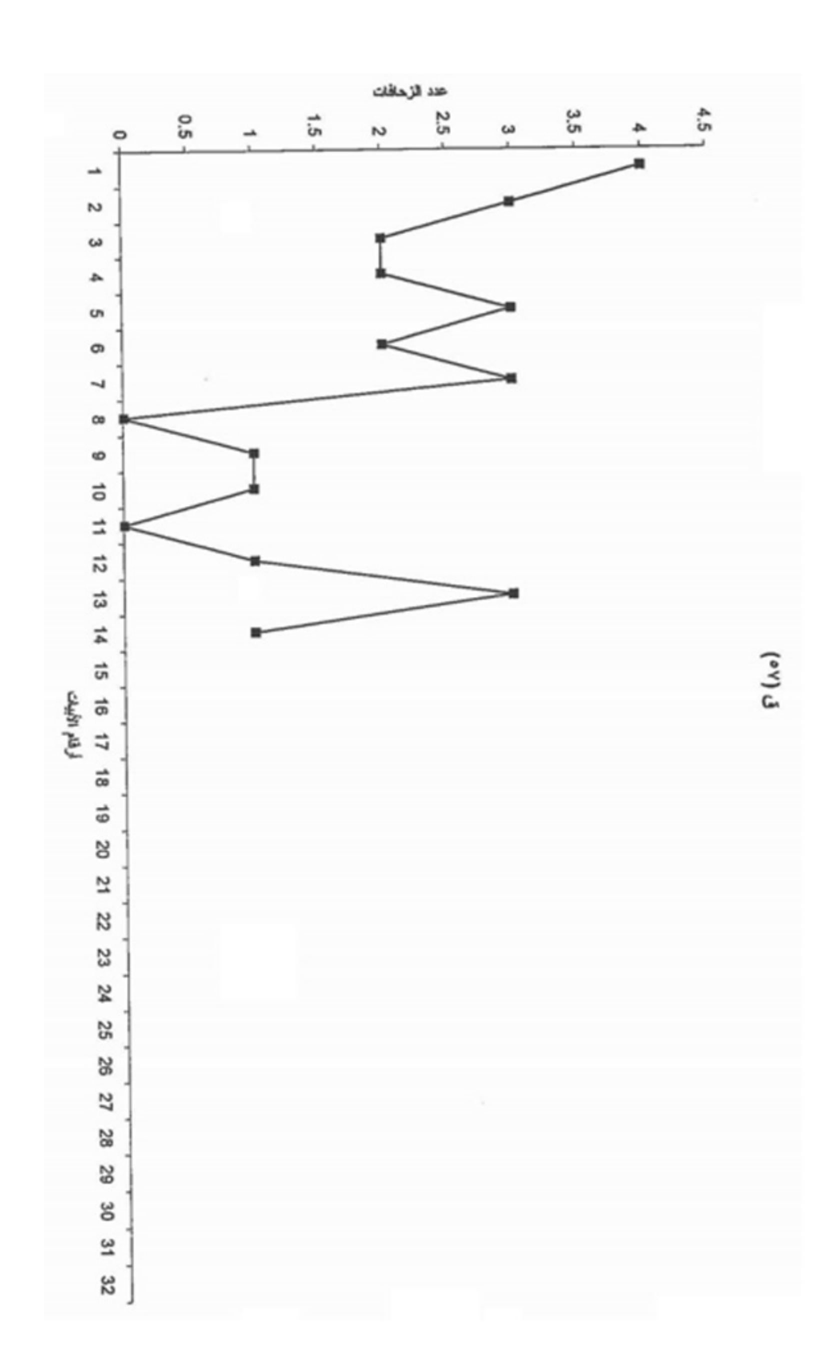

ق(١٨)
عدد الزحافات
رقم البيت
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

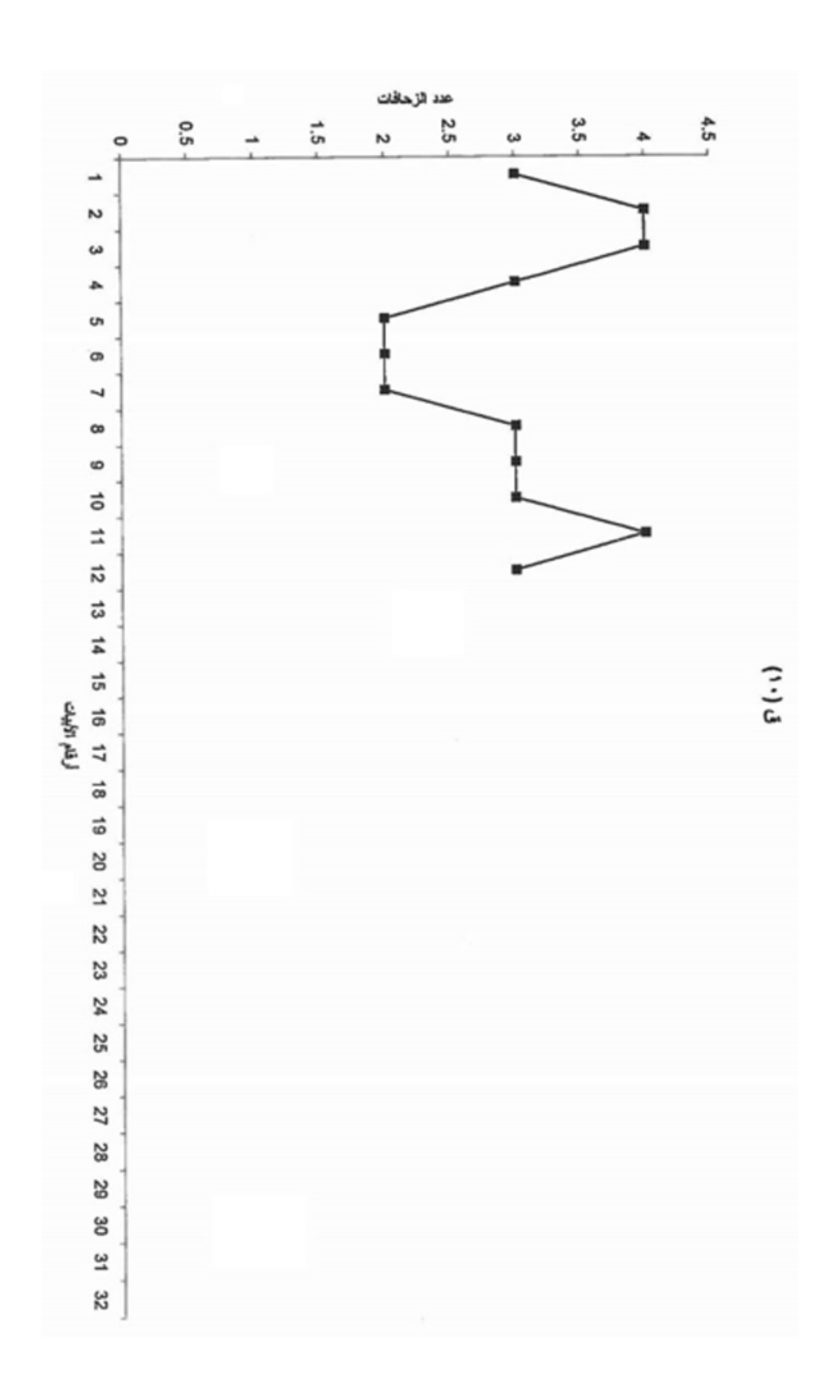

عدد الزحافات
رقم الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

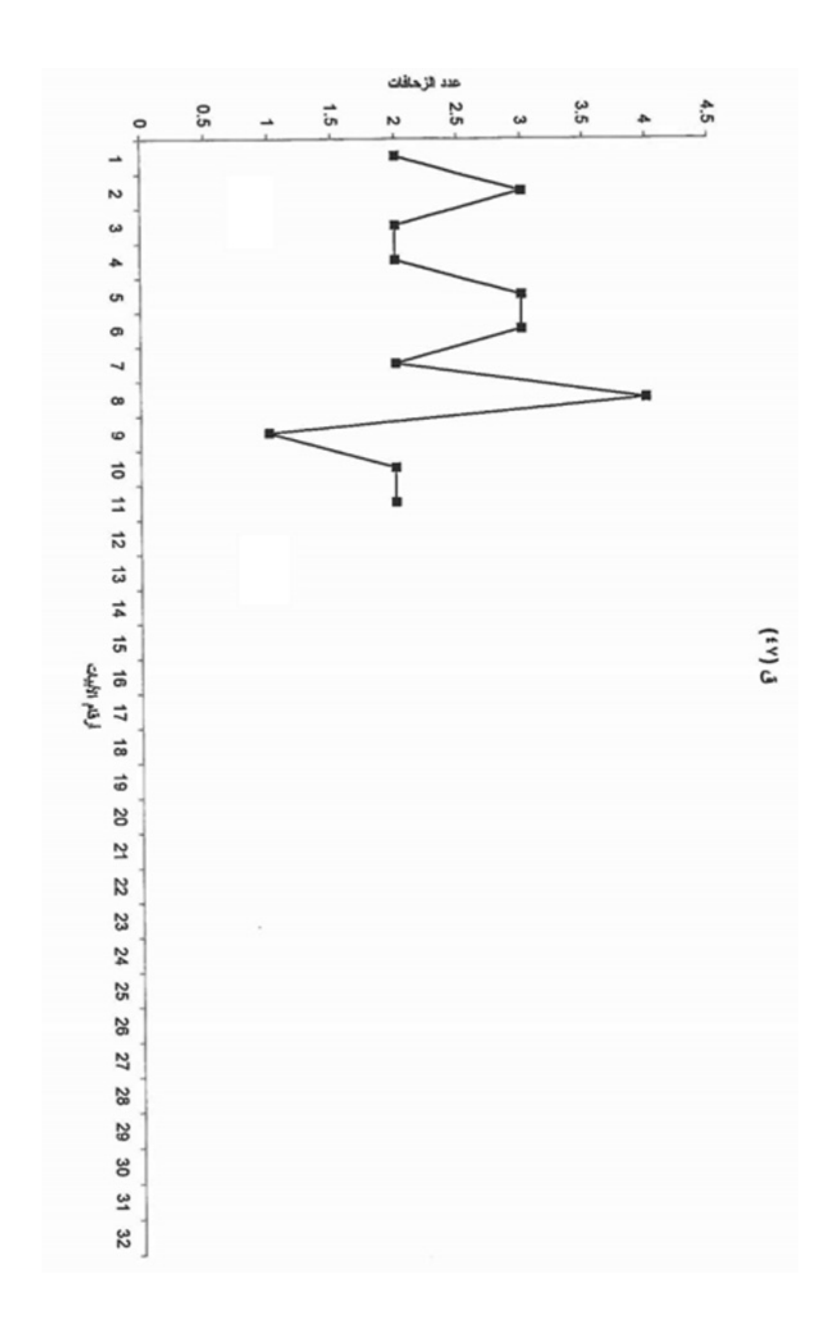
ش (٤٩)


ق (٤٠)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات
0 0.5 1 1.5 2 2.5 3 3.5 4 4.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

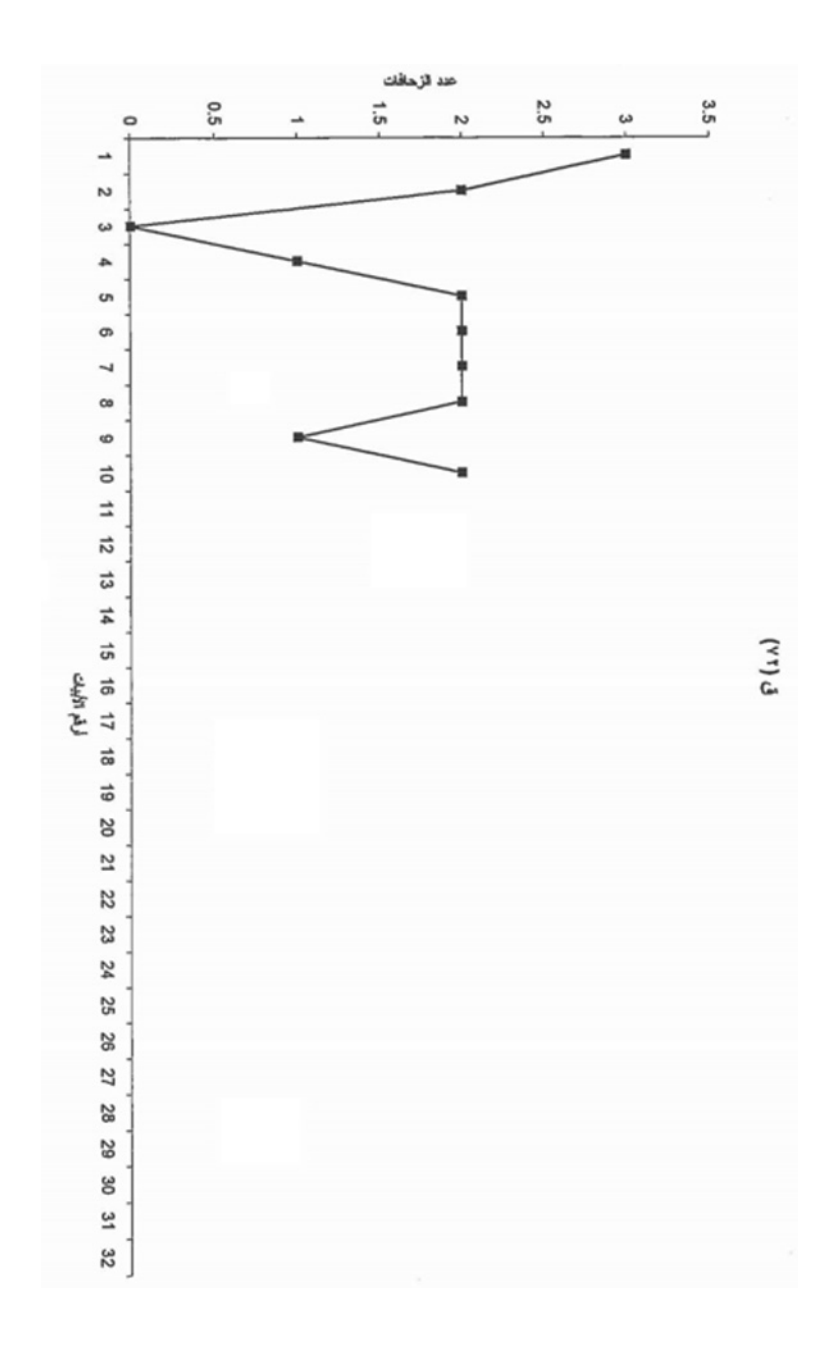

ق(٢٥)
عدد الزحافات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
أرقام الأبيات


ق (٥٧)
عدد الزحافات
رقم الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

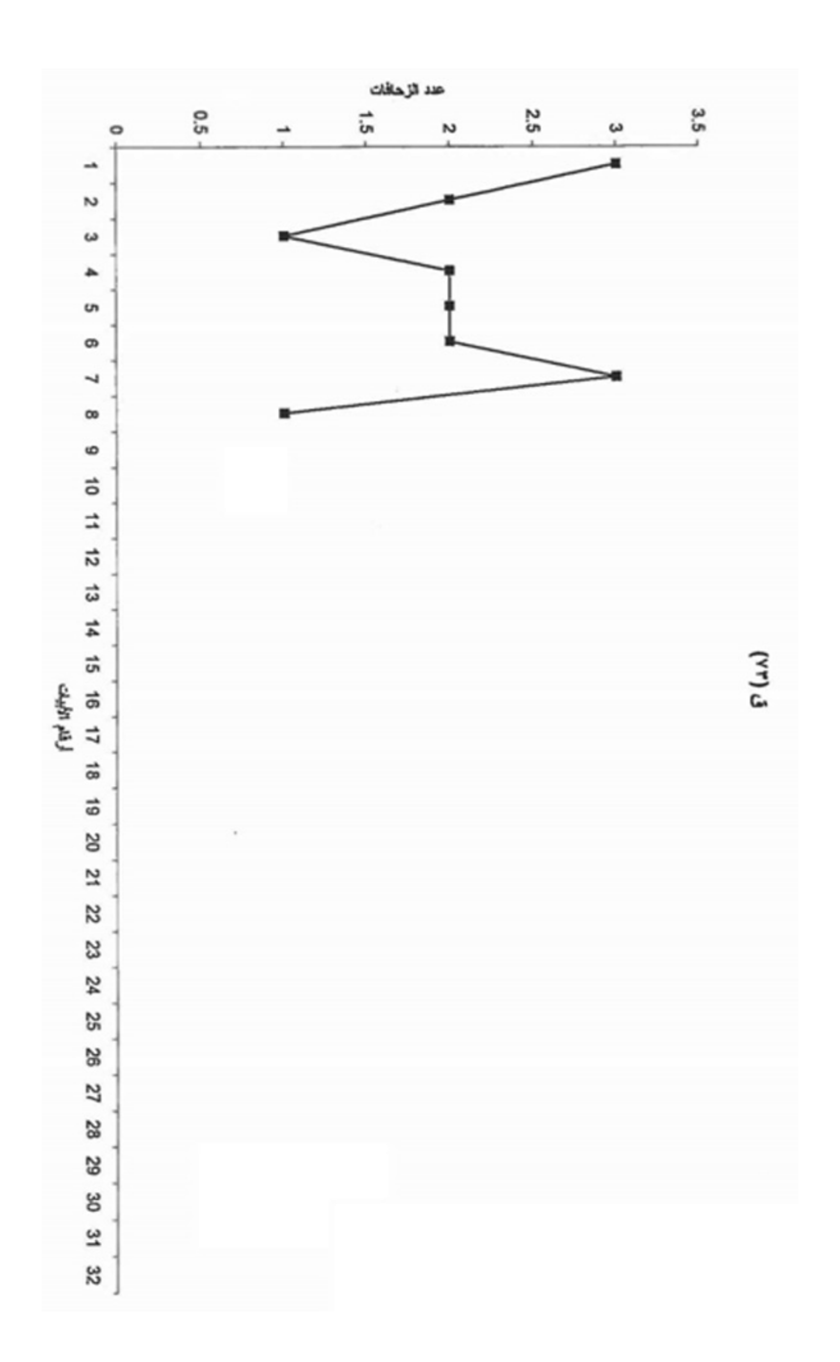

ق(١٠)
عدد الزحافات
رقم الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
4
4.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

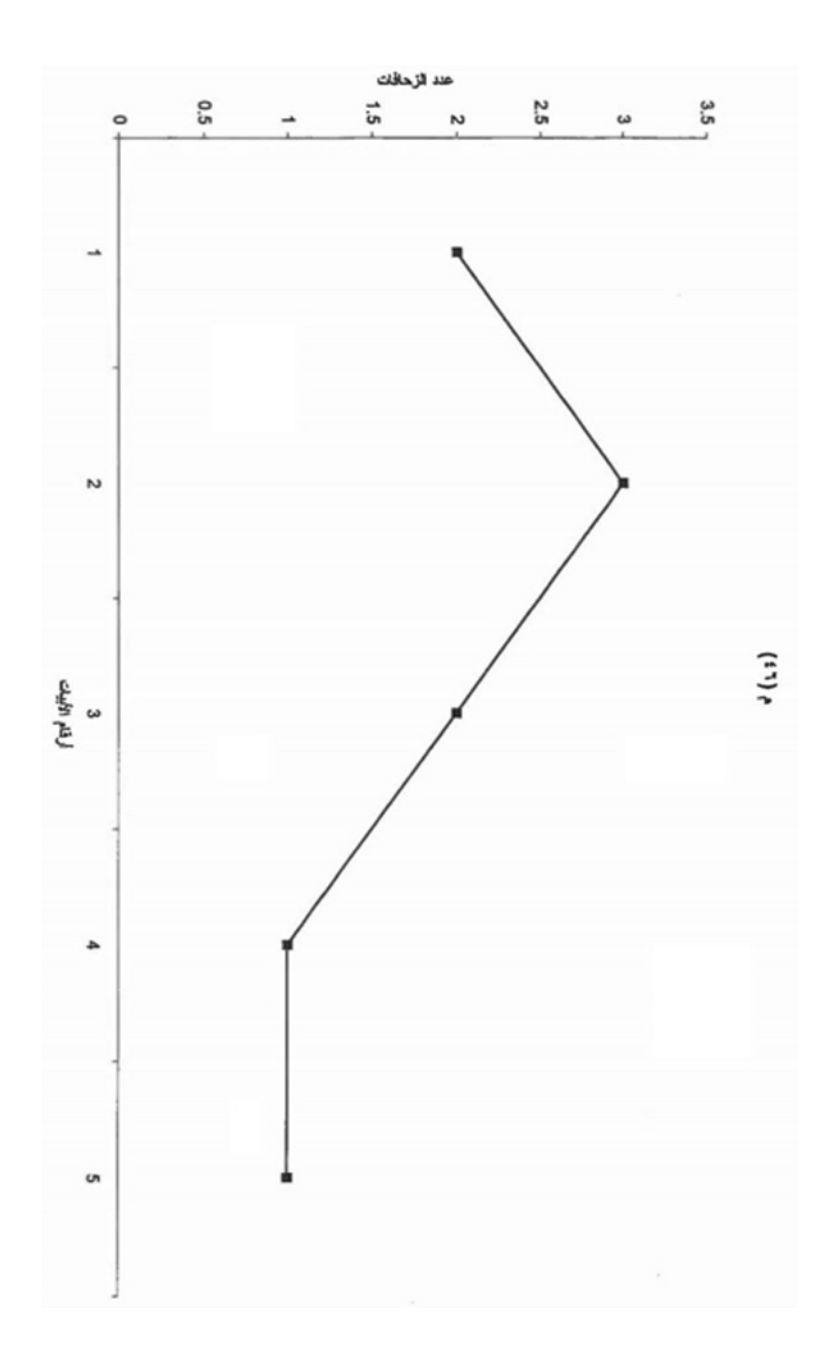


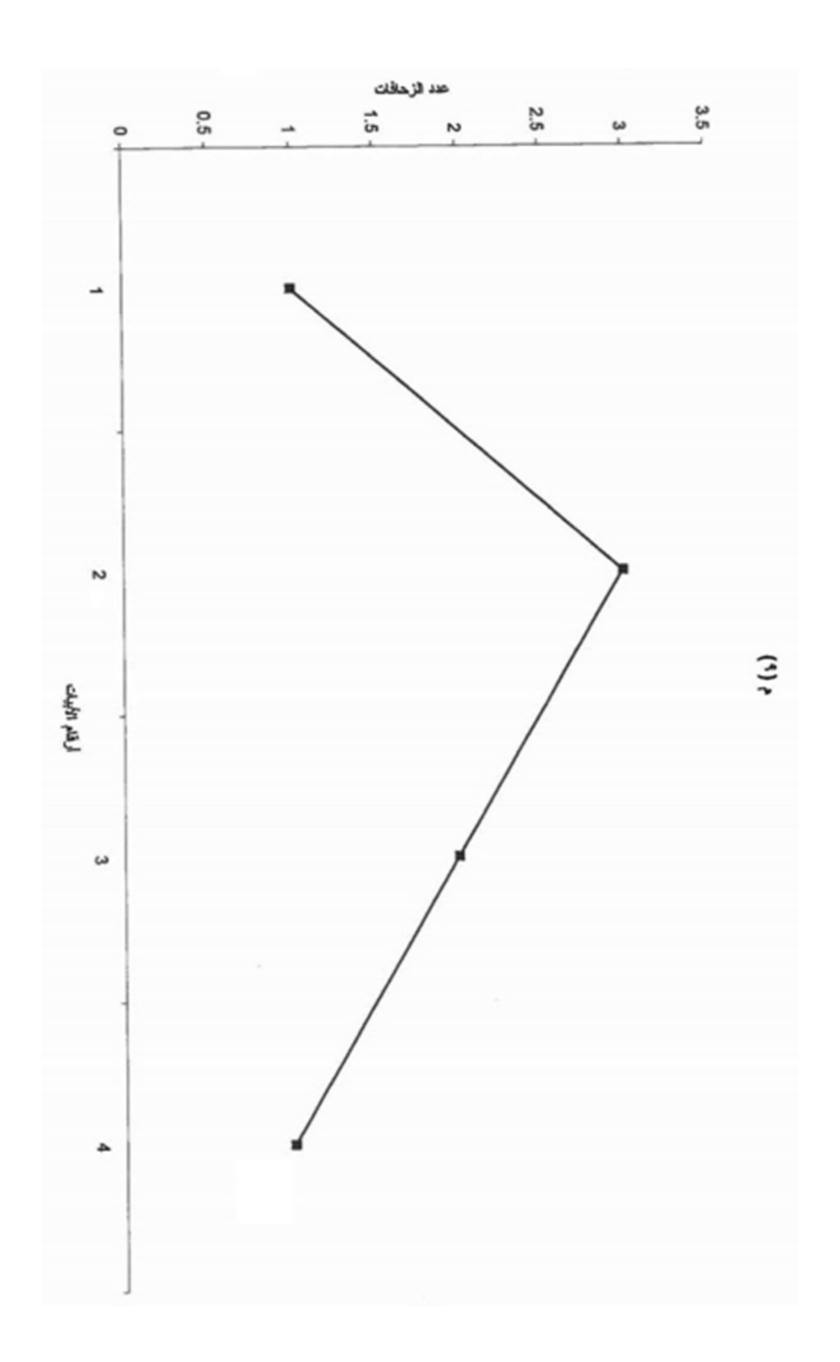
ق (٤٧)
عدد الزحافات
4.5
4
3.5
3
2.5
2
1.5
1
0.5
0
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
أرقام الأبيات

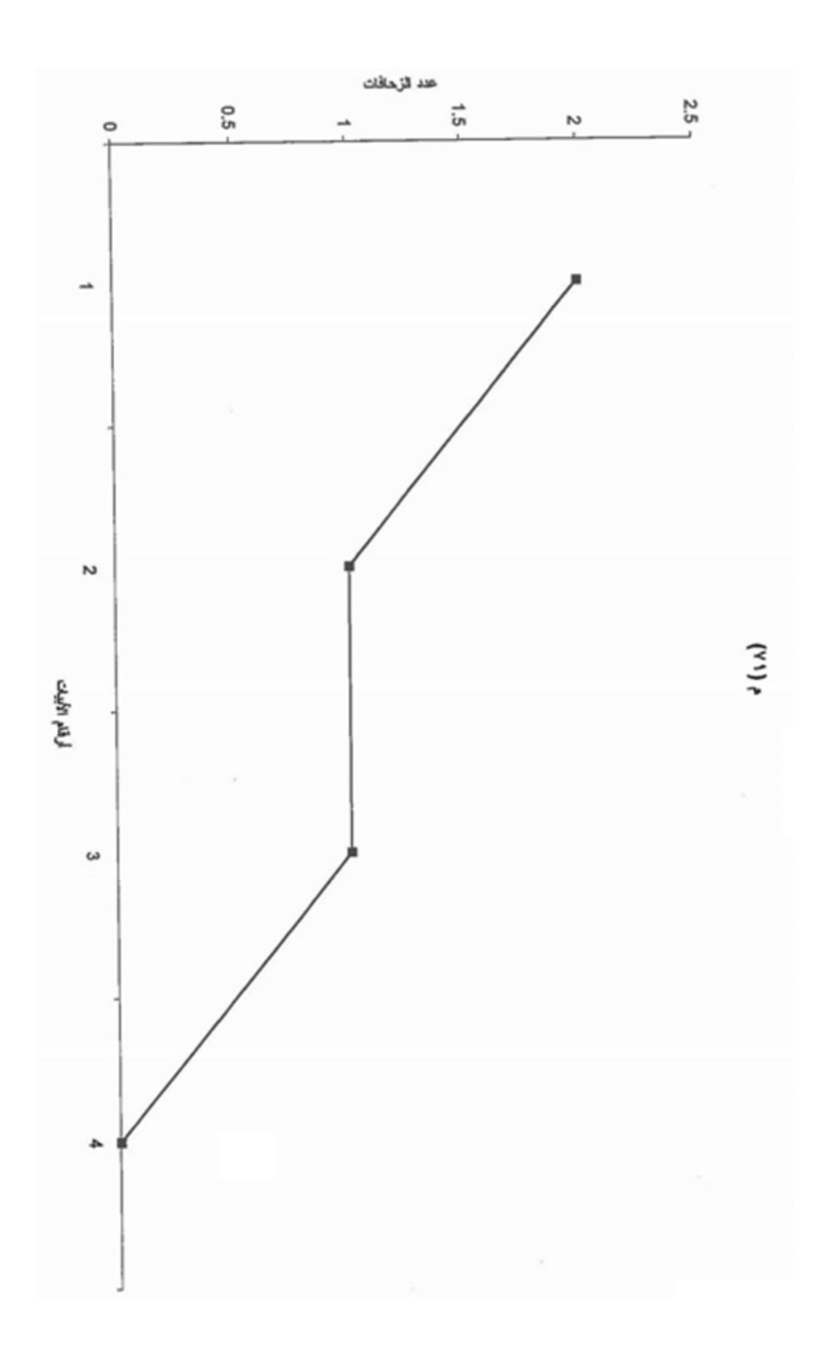


ق(٧٢)
عدد الزحافات
رقم الأبيات
3.5
3
2.5
2
1.5
1
0.5
0
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

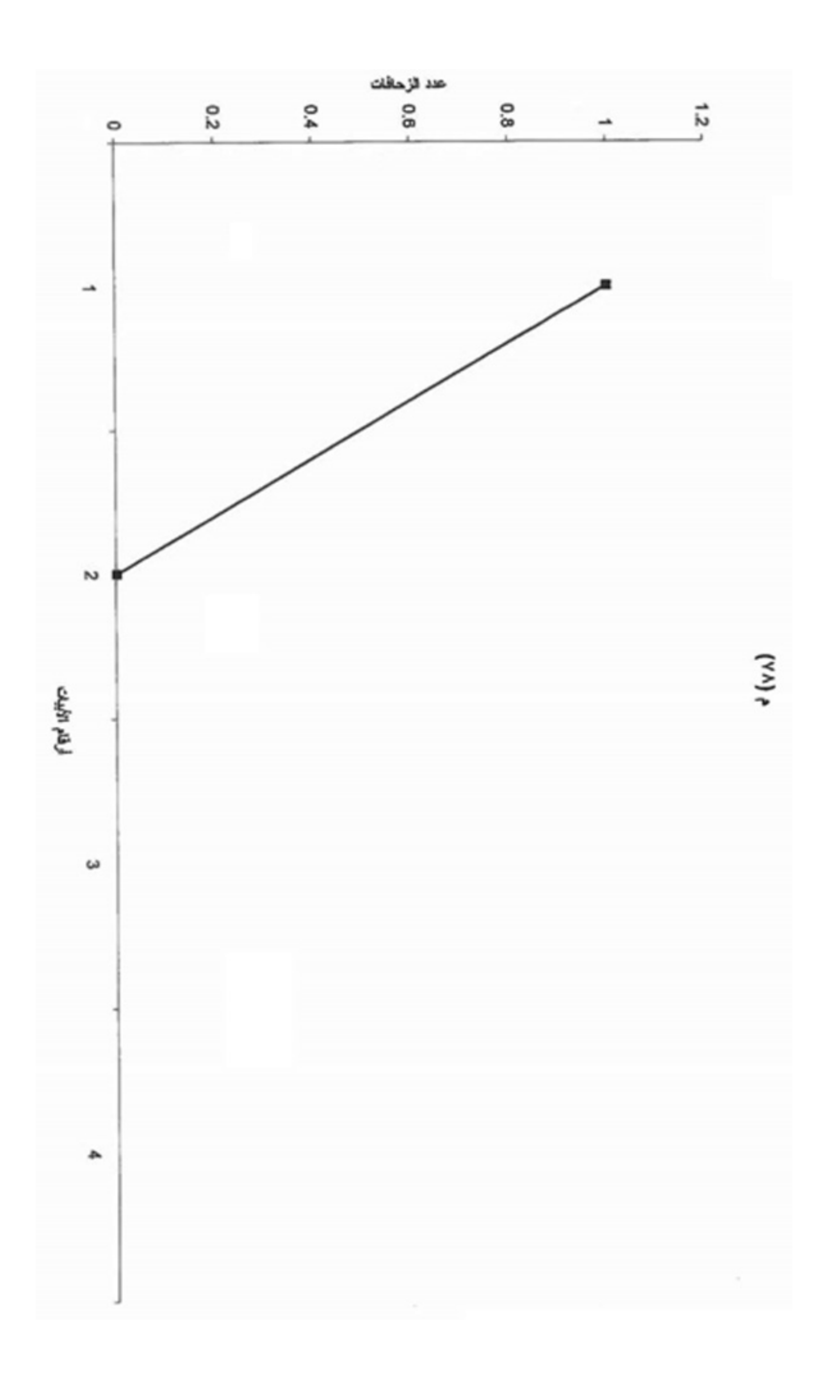

ق (٧٢)
عدد الزحافات
رقم الأبيات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32


م (٤٦)
عدد الزحافات
رقم الأبيات
3.5
3
2.5
2
1.5
1
0.5
0
1
2
3
4
5


م (١)
عدد الزحافات
0
0.5
1
1.5
2
2.5
3
3.5
رقم الأبيات
1
2
3
4



م (٧١)
2.5
2
1.5
1
0.5
0
عدد الزحافات
1
2
3
4
أرقام الأبيات


م (٧٨)
عدد الزحافات
أرقام الأبيات
1.2
1
0.8
0.6
0.4
0.2
0
1
2
3
4

نتائج وتعليقات:

- الملاحظة الأولى التي لا ننفك نقررها ، هي أن عمل الزحاف يمثل (البنية المتغيرة) داخل (النظام الثابت) ، وتغدو مواضعه بؤرًا للنبض في جسد القصيدة .
- وإذا كان البحر وصورة وروده عامل التشابه بين القصائد ، فإن الزحاف هو الموطئ العروضي لعدم التطابق بين نصوص الصورة الوزنية الواحدة .
- وتروم المخططات تقديم التشكيلات العروضية الهائلة للقصائد ، بما يؤسس بالأصالة لرحابة التشكيلات الإيقاعية التي تستند إليها ، الأمر الذي ينفي عن الشكل الخليلي مظنة الرتابة والجمود .
- وهي تقدم أيضًا - في إطار البحر محل الفحص - نماذج بصرية لاختلاف القصائد في أنساقها العروضية ، أو على الأقل عدم تطابقها من هذه الزاوية بما لا يكرس لاستنساخ الصورة العروضية داخل البحر الواحد . والنماذج المقدمة لقصائد هذا البحر كما تبدو في سقط الزند ، ما هي إلا بعض التكييفات الواقعية لنماذج توزيعية هائلة لإمكانية عمل الزحاف في قصيدة الطويل .
- ولا نسوق هنا هذه التنسيقات الزحافية لنصوغ نظامًا منضبطًا للزحاف ، فقط نبتغي تقديم بيان واضح لارتباط مسألة الزحاف بالتحقق الواقعي للنظام العروضي خاضعًا في ذلك للتنسيقات الصوتية التي تشكل دوال النص والتي تختلف حتمًا بين نص وآخر .
- وبناءً على ما سبق نتصور إمكانية وجود بصمة عروضية - إن صح التعبير - للقصيدة ، تَفْرِق بينها وبين غيرها من قصائد نفس البحر .
- تجلو المخططات لنا نظامًا وزنيًا قاراً في عمق النص بعيدًا عن الصورة العروضية العامة التي يتبعها إجمالاً . هذا النظام يميز النص عن غيره ، ويهيئ لبحث تداخلات الوزن مع غيره من المتغيرات الإيقاعية لإنتاج مُدْرَكات إيقاعية كلية . وبذا نخرج من إيقاع البيت إلى إيقاع النص ، أعني هيئة استواء الزحافات في النص على نحوٍ تدخل به في نسق الإيقاع .

ولئن بدا فحص القصائد وتمثيلها الخطاطي الذي قدمنا بمثابة الفحص المجهري الذي يند عن الإدراك السماعي ، فهذا شأن البنى التحتية العاملة في البنيات السطحية المتراكبة ؛ إذ تتخفى البنيات المجردة للوزن في تمثيلاتها الفوناتيكية ، بأصوات

تتنوع حسب الشدة والجهر والهمس وغيرها من صفات تتدخل بالتأكيد في وضوح هذه البنيات ، لكن عدم سهولة اكتشافها لا يعني بالتأكيد نفيها أو تجاوزها ، خاصة إذا كان فيها محاولة لمحاصرة بعض خصائص بنية النص الإيقاعية .

- إن استقلال القصيدة ببنية عروضية ما رهن بكيفية عمل الزحاف داخلها ، واطراد التفعيلات على نحو ثابت في النص ينحو بعروضه إلى السكونية ، وبالمقابل فانهماك النص على عمل التداخل بين زحافات لها نظام ما للعمل داخل النص – مع تواشج الصلات بين عمل الزحاف ، وقيم الإيقاع الأخرى – يكسب القصيدة نظامها ، إذ تعمل الزحافات كتوترات داخلية لأنظمة المتحرك والساكن المُشَكِّلة للتفعيلات قوام البحر ، فهي عنصر داخلي في النظام .
- ولا تقدم معدلاتها تراكمات كمية ، بل منوط بها منح خواص للنسق ، ومن هنا لم يكن لمخطط أن يتطابق مع الآخر ، حيث يفضي اختلاف المعدلات ذاتها ونظام توزعها إلى عقد علاقات ونسب أخرى بين مكونات النص ، وتلك التأليفات المخصوصة والعلاقات الناشئة هي المشكلة لذلك (الكل) كمنتج نهائي .

إن نظرة تعتمد حساب الاحتمال ترى أن إمكانية تطابق أنظمة الزحاف في النصوص قرين بمايلي :

١- عدد الزحافات في البيت .

٢- نظام توزيعها داخله .

٣- طول القصيدة .

٤- هيئة ترتيب أبيات القصيدة نفسها .

فإذا كان عدد الزحافات في البيت محكومًا بنظام العروض ، وكذا نظام توزيعها مرتبط بمساحة محدودة للتنوع تنحصر في عدد التفعيلات داخل البيت – فإن طول القصيدة يظل دائمًا متغيرًا غير قابل للحصر ، وكذا نظام ترتيب أبياتها إذ يَعْرَى هذان الشرطان عن كل قيد . يمتد النص وتمتد تشكيلاته الزحافية ولا يتولد إلا نسق يحافظ دومًا على خصوصية بنية النص .

كان هذا شأن الزحاف . والتساؤل الآن حول بعض المتغيرات التي تحكم اطراد الزحاف في البيت الشعرى ، ولذا قام البحث بدراسة الزحاف في هذا البحر محل الدراسة لمحاولة اكتشاف ترابطاته ، بحثًا عن قانون يحكم دخوله وما يرافقه من

ظواهر ، لذا عزلنا الزحاف بمفرده عن سائر مكونات البنية الإيقاعية قدر الإمكان – والوجه المادي البارز للزحاف هو تغييره للطول المقطعي للتفعيلة ، وبالتالي للشطر والبيت بناءً على عدد الزحافات الواردة .

أولاً : على مستوى البيت:

لم تستطع التغيرات الدلالية أو التنوعات التركيبية في الغالب الأعم – باستثناء حالات محددة – تفسير هذه الاختلافات المقطعية بين البيت والمجاور له . وإن أمكن في أحايين قليلة ملاحظة التغير في النقلات المفاجئة ؛ من تزحيف جميع تفعيلات فعولن إلى عدم تزحيفها على الإطلاق أو العكس – فقد دَقّ ذلك وتعذر في حالة الاختلاف المحدود ، عندما يكون الفارق مثلاً تزحيف تفعيلة واحدة لدقة الفارق حينئذ .

وعند النظر إلى القصيدة في ضوء الرؤية التي تعتمد البيت وحدة النص الإيقاعية ؛ فإن نشاط الزحاف يبدو – في ضوء المتغيرات الدلالية والموضوعية– بنية سادرة من الانتهاكات والتغيرات في ضوء إطار البحر العام لا يخضع إلا لمبدأ المغايرة الإيقاعية بين بيت وآخر قدر الممكن ؛ فمدى البيت بتفعيلاته المزحفة أو الصحيحة متاح كإمكانية للحركة في اختيار المفردات ؛ لئلا يغدو التنظيم الوزني قابضًا تمامًاعلى رقبة الاختيار . فعلاقة الطول المقطعي المتفاوت للبنية المثالية للبيت علاقة مع المتحرك والساكن ، علاقة مع اختيار المفردات التي تُكَوّن البيت الشعري نفسه .

ويمكن القول أن هذه التغيرات الزحافية – بعيدًا عن أن تجسدها خصوصيات في أصوات اللغة– خفية الإدراك ، فالتشيؤ الصوتي الذي تكونه تفعيلات البيت هو الصورة الواقعية لهذه القيم المجردة المتمثلة في البحر . وهنا لن نكون في علاقة مع مقطع قصير أو طويل بل مع أصوات متفاوتة ممثلة لهذه المقاطع ، وهو ما سيدخل بالتعديل بالضرورة على تلك المقاطع الصوتية ، خاصة في ضوء تجاورها . وهذا لا يتعارض بالطبع مع عملنا السابق في بحث الزحاف ؛ لأن هذا التمثيل الواقعي للتفعيلات لن يحيل البنية الإيقاعية إلى السكون أو إلغاء الاختلافات ، بل سيزيد الأمر تعقدًا وتشابكًا . لأننا سابقًا نثبت أن (الحركة) عنصر كامن بالأصالة في البنية الأساس .

ثانياً: على مستوى الفكرة:

حددنا أولاًفي قصائد الطويل ، النموذج محل البحث ، النقلات الموضوعية . واجتهدنا قدر الطاقة في محاصرة ذلك من خلال تنوعات الضمائر ، وملاحظة العلاقات بين الموضوعات – حددناها كإجراء مبدئي سابق لأي نظر في مسألة الإيقاع ، ثم أخذنا نستكشف طبيعة سلوك الزحاف بين هذه الأجزاء الكبرى . غير أن النتائج هنا اختلفت كثيرًا عن ملاحظة نتائج بحث الأبيات المفردة .

ففي القصيدة (٤٨) بداية القصيدة حديث عن الطيف في بيت واحد يتوصل به إلى موضوع القصيدة ؛ ابن المغربي على بن الحسين ، وتتجمع فيه أبيات القصيدة في مجموعات أربع :

الأولى : عن المخاطب ؛ قوته ، خيله وإغارته ، سيفه ب (١ : ١٢)

الثانية : للروم ، شماتةً بهم وتهديدًا لهم . ب (١٣ : ٢٠)

الثالثة : مشهد للحرب وخوض الخيل ما بين الطرفين من ماء . ب (٢١ : ٢٥)

الرابعة : تجمع بين المخاطب والروم . ب (٢٦ : ٣٢) .

في المجموعة الأولى يتراوح التزحيف بين تزحيف تفعيلتين أو ثلاث ، واعتمدت الأبيات فيها التعبير الخبري ، والمتحدث عنه بـ (فتى) في البيت الثاني يتأخر تعيينه إلى البيت الثاني عشر (الأخير في المجموعة) الذي يعتمد الإنشاء أسلوبًا له .

وكـــيف لقــاءُ ابن الحـــسين مـــخـــالف

يُحَـدَّثُ عـن أفــعـــاله فـــيــــهـــالُ

(ب ١٢) .

وبهذا يتميز ذلك البيت عن الاطراد السائد في سائر الأبيات السابقة عليه ، فتقبض فيه تفعيلات فعولن الأربعة بعد اثنتين فقط في البيت السابق له .

أما البيت الثالث عشر : بداية المجموعة الثانية ، فهو مماثل لآخر بيت في المجموعة السابقة بحسب هوية الأسلوب ، إنشائي أيضًا ، نداء ثم استفهام ،لكنه مخالف بحسب الطول المقطعي ؛ فلم يقبض من تفعيلاته سوى تفعيلة واحدة بعد أربعة في البيت (١٢) .

وداخل المجموعة المتحدثة عن الروم ثمة فكرة حول الشماتة بهم تأخذ ب (١٣ – ١٦) وتستقل تركيبيًا بنمط واحد هو الاستفهام (بهل) :

بني الغـدر هل ألفـيـتـم الحـربَ مُــرَّة
وهــل كُفَّ طَعـنٌ عنـكم ونِضـــــالُ
وهل أظلمت سُـــحم الليـالي عليكم
ومــا حــان من شـــمــس النهـار زوالُ
وهل طلعت ، شُـعْثُ النواصي عـوابسًـا
رِعـــالٌ ترامى ، خلفَــــهُنّ رِعـــالُ
لهــا عــدد الرمـل المُبِــرِّ على الحـصى
ولكنهـا عنـد اللقـــاء جـــبـــال

في البيت (١٣) تتدرج الزحافات نحو الزيادة من تزحيف تفعيلة إلى اثنتين في ب (١٤) إلى ثلاثة في ب (١٥) أما البيت (١٦) فله نفس عدد زحافات البيت السابق ليؤكد نفس الدفق الشعري باعتبار اتصال التركيب لكونه في موقع الوصف لـ (رعال) .

ومع تغير المعنى إلى التهديد أبيات (١٧ : ١٩) يهبط عدد الزحافات ثانية من ثلاثة في ب (١٦) إلى زحاف واحد في هذه الوحدة مستقرًا عليها في الأبيات الثلاثة ، ولا يزيد إلا في البيت (٢٠) مع تحول الضمير من الخطاب (الروم) إلى الغائب المتحدث عنه (هو/فتى تقصر الأبصار عن قسماته) ، لكن سمة مائزة تُختص بها أبيات هذه المجموعة ذات الوحدات الثلاث (١٣ : ١٦) ، (١٧ : ١٩) ، (٢٠) دون المجموعات الثلاث ، هي خلو فعولن الثالثة من البيت من التزحيف تمامًا . والتزم هذا الإيقاع في الوقت الذي لا يلتزم هذا الملمح في سائر مجموعات النص ، هذا مع التزام تزحيف فعولن الرابعة- قبيل الضرب-على طول النصوص التي ضربها (مفاعي) . وبذا يصبح المدى المقطعي للشطر الثاني ثابتًاعلى امتداد المجموعة .

تلك المجموعة تتميز أيضًا عن سائر مجموعات النص بنسبة تزحيفها ، فنسبة تزحيف (فعولن) فيها تبلغ (٤٣,٨٪) ، في حين تبلغ في المقطع ب (١ : ١٢) بنسبة (٦٦,٧٪) وفي المقطع ب (٢١ : ٢٥) نسبة (٧٠٪) وكذا في المقطع ب (٢٦ : ٣٢) نسبة تبلغ (٧١,٤ ٪) فالتحول ليس في الفكرة فقط ، بل في الفكرة والأسلوب والإيقاع أيضًا .

أما القصيدة (٦٦) فتتفاوت معدلات تزحيف موضوعاتها كما يلي :

ب (١ : ٦) تحية المخاطب وذكر الغراب والرحيل . زحفت فعولن فيها بنسبة (١٨ : ٢٤= ٧٥٪) .

ب (٧ :١٦) طارق الخيال ووصف جمال المحبوبة ونسبة تزحيفها (١٧ : ٤٠ = ٤٢,٥٪) .

ب (١٧ : ٤٧) الناقة وشوقها لديار الأحبة والأرض المجازة ، ليلها ، برقها ، سير الناقة بها . ونسبتها (٣٧ : ١٢٤ = ٢٩,٧٪) .

ب (٤٨ : ٦٤) السلام على المخاطب ومدحه . (٢٧ : ٦٨ = ٣٩٪)

فأعلى نسبة كانت لمقطع (الغراب والرحيل) . وكانت أقل النسب لحركة الناقة في المسالك الوعرة في الأرض المخيفة شديدة البرق شديدة الحر ، تسير فيها هزيلة معروقة . ويتوسط النسبتين نسبتان متقاربتان (٣٩٪ ، ٤٢,٥٪) لموضوعين من مجال واحد رغم تباعدهما الظاهري في النص ، هما الخيال مع المحبوبة المفارقة والممدوح بعد الوصول إليه وبثه المودة .

والقصيدة (٤٠) وعدد أبياتها (٢٥) بيتًا تشهد تحولاً واضحًا لنسبة الزحاف بين الأبيات التي تصف الناقة ب (٣ : ١٢) والأخرى التي تعرض للمدوح بوصف درعه ب (١٣ : ٢٥) ، فتزحف (فعولن) فيها بنسبة تبلغ (٣٥,٥٪) في حين تزحف المجموعة الأخرى بنسبة (٤٨٪) .

أما القصيدة (٥٨) فهي من أقل القصائد توترًا بحسب الإيقاع ، فلا يتعرض مخططها لنقلات زحافية مفاجئة بكثرة كما هو الشأن مثلاً في ق (٨) ، ق (١٦) . ولم تحدث تلك النقلة إلا مرة واحدة بين الأبيات (٤٦) ، (٤٧) ، هذا على امتداد نص أبياته (٥١) بيتًا . وعندما وصل عدد الزحافات إلى أربعة في البيت (٢٠) لم يتحرك إلى زحاف واحد في البيت (٢٣) إلا من خلال تدرج منتظم في الأبيات (٢١ ، ٢٢) .

وكانت النقلات الغالبة بين البيت والآخر تتم من خلال اختلاف في عدد زحاف واحد ، هذا إن لم يستقر عدد الزحافات بعض الشيء كما في الأبيات (٣٥ : ٣٩) ، حيث زحفت ثلاث تفعيلات فعولن في كل بيت .

وبالنسبة لمعدلات تزحيف الموضوعات الكبرى للنص فكانت كما يلي :

ب (١ : ٣٢)   ٨٠ : ١٢٤ = ٦٤,٥٪ .

ب (٣٢ : ٤١)　　　٢٦ : ٤٠ = ٦٥٪

ب (٤٢ : ٥١)　　　٢٥ : ٤٠ = ٦٢,٥٪

ولم يسجل أي موضوع نسبة تزحيف بعيدة بشكل دال عن متوسط تزحيف القصيدة بعامة (٦٤,٢٪) ، كما لم يسجل نسبة بعيدة عن الموضوعات المصاحبة له . وما ذلك إلا لأن محورًا واحدًا ينتظم النص كله قوامه الغربة والشوق ، وما موضوعات القصيدة إلا تراوح في التعبير المباشر عنها ؛ ب (٤٢ : ٥١) يبرر فيه نأيه ويندم على الرحيل . أو يصور لازم الغربة من هموم وصورة الليل ب (٣٢ : ٤١) أو صورة للمعادل الموضوعي المتمثل في الإبل وشوقها للبرق (١ : ٣١) .

وفي القصيدة (١٨) قمنا بفحص الأبيات التي تحقق أعلى درجة من التزحيف والأخرى التي تحقق أقل درجة ولاحظنا ما يلي :

في الأبيات التي تزحف فيها تفعيلة واحدة – وبالتالي أصبح طولها المقطعي هو أقصى طول يتحقق في القصيدة – للزوم تزحيف فعولن الرابعة– هذه الأبيات غالبًا ما تقوم تركيباتها النحوية على التوازن البنائي :

– مـــا الدَّهْـرُ إلادَوْلَةٌ ثم صَــــوْلَـةٌ
ومـا العَــيْـشُ إلاّصِـــحّـــةٌ وسَــقَـامُ
(ب ١٥)

الشطران متناظران بحسب تركيبهما العام ، فكل منهما مبني على النفي والاستثناء والمستثنى منه مركب من عطف اسمين مفردين .

– فَـلا قـول إلا الضَّـرْبُ والطّعْنُ عنْدنا
وَلا رُسْــلَ إلاَّ ذابِــلٌ وَحُـــــــــسـامُ
(ب ١٩)

الشطران كذلك شبه متناظرين ، فالظرف (عندنا) مشترك للشطرين معًا ، وما عدا ذلك فهما تركيبان مبنيان أيضًاعلى النفي والاستثناء والمستثنيان أيضًا اسمان مفردان في حالة عطف بأداة واحدة هي الواو .

– فَـإنْ عُـدْتَ فـالمَجْـرُوحُ تُوسَى جِـرَاحُـهُ
وَإنْ لَمْ تَـعُـــدْ رمُـــتنا وَنَحْـنُ كِـــرَامُ
(ب ٢٠)

كلا الشطرين على الشرط ،لكن الدلالة في كليهما حول الفعل (عاد) مرة بالإثبات وأخرى بالنفي .

- وَكُلٌّ يُريدُ العَيْشَ ، والعَيْشُ حَتْفُهُ
وَيَسْتَعْذِبُ اللَّذَّاتِ وَهي سِمَامُ
(ب ٢٣)

يتناظر الشطران في أن التناقض هو العامل في كل شطر ، وبالتالي يؤول الحال في كل منهما إلى جانبين متعاكسين ؛ إرادة العيش وإهلاك نفسه لراغبة ، وكذا الحال أيضًا مع اللذات بعامة . وإن تكررت لفظة العيش في الشطر الأول ، فالضمير في الشطر الثاني يَسُدُّ مسد اللفظ الراجع إليه (اللذات) ، (وهي سمام : اللذات سمام) ، فالمبدأ الذي يصل بين هذا التركيب المنتظم والطول المقطعي أو قلة الزحاف هو (التمهل) في الإنشاء لحياكة نسق البيت .

وهذه السمة التي قامت عليها الأبيات السابقة ، أعنى التوازن البنائي لم تتوفر مطلقًا في الأبيات التي زحفت فيها تفعيلات فعولن الأربع في نفس القصيدة وهي كما يلي :

كَفى بخِضَابِ المَشْرَفيةِ مُخْبِرًا
بأن رءوسًا قد شَقِينَ ، وَهَامُ
فَإن قَعَدَتْ عَنْهُ الحَوَادِثُ حِقْبَة
فَهَا هي فيما لا يَشَاءُ قِيَامُ
زَمانَ قَرَوْا بالمَشْرَفي ضُيُوفَهُمْ
مَمالك قَوْم والكُمَاةُ صِيَامُ
لَقَدْ حَكَمُوا حُكْمَ الجَهُولِ لِنَفْسه
رُوَيْدَهُمُ حتى يَطُولَ مُقَامُ
ب (١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٩)

فالتمهل وبناء البيت على هذا الإحكام السابق هو الذي اقتضى هذا التزحيف المحدود أو عدمه أما العكس فهو غير وارد بالتأكيد .

يبقى سؤال آخر ، **هل يختلف عمل الزحاف بين صور البحر؟**

وفي ذلك يلحظ البحث ما يلي :

يظل تزحيف تفعيلة واحدة على الأقل من تفعيلات (فعولن) وعدم تزحيف سائر التفعيلات هو المبدأ العام لأبيات هذا البحر ، ليظل هذان الطرفان المتقابلان فقط هما حدود إمكانيات المراوحة الزحافية في البيت الشعري ، ويظل تزحيف تفعيلتين ثم ثلاث هو ما له السطوة على طول أبيات هذا البحر في صوره الثلاث الواردة . والنسبة العامة لتزحيف (فعولن) في صور الطويل كما يلي(*) :

١) **مفاعلن** ٥٣٧ : ١١٤٨ = ٤٦,٧٪ من تفعيلات فعولن في هذه الصورة .

٢) **مفاعيلن** ٥٩٧ : ١١٥٢ = ٥١,٨٪ من تفعيلات فعولن في هذه الصورة .

٣) **مفاعي** ٥٢٧ : ٨٣٢ = ٦٣,٣٪ من تفعيلات فعولن في هذه الصورة .

مجمل الأبيات المحصاة (٢٨٧ + ٢٨٦ + ٢٠١) = ٧٧٦

عدد الأبيات المزحف فيها تفعيلتان (٢٨٧ = ٣٦,٩٪)

عدد الأبيات المزحف فيها ثلاث تفعيلات (٢١٦ = ٢٧,٨٪)

فأكبر نسبة ثبات تحققت لنسبة تزحيف تفعيلات فعولن في القصيدة كانت في الصورة التي ضربها (مفاعلن) ، حيث تراوحت بين (٤٨,٥٪ ، ٤٤٪) أي بمدى (٤ .٥٪) من التفعيلات فعولن المزاحفة . على حين ازداد المدى في الصورة التي ضربها (مفاعيلن) حيث تراوح بين (٥٩,٥٪ ، ٤٠٪) أي بمدى (١٩,٥٪) . وزادت النسبة أكثر في الصورة التي ضربها (مفاعيلن) إذ تراوحت بين (٧٥٪ ، ٥٠٪) بمدى (٢٥٪) ، فإذا كانت النسبة (٥٠٪)- تحققها مقطوعة م(٧٣)- فإن قصيدة قصيرة أخرى تؤكدها على نسبة مشابهة . والنسبة (٧٥٪) تحققها قصيدتان إحداهما طويلة (٤٠) بيتًا هي ق (١٩) والأخرى قصيرة . (١٠) أبيات هي ق (١٠) .

وعلى ذلك فالصورة (مفاعلن) هي أكثر صور البحر ثباتًا ، حيث يقل فيها نسبيًا نشاط الزحاف في إحداث اختلافات مقطعية كبيرة بين مذاق قصائد هذه الصورة ، في حين تُسَجِّل أعلى نسبة نشاط في الصورة (مفاعي) وفيها يسجل أعلى مدى للتفاوت بين القصائد ويتوسط الصورتين الصورة (مفاعيلن) .

تبين المخططات أيضًا أن متوسط الثبات والاطراد لعدد الزحافات داخل مجموعة

(*) الإحصاء الوارد قائم علي القصائد لا المقطعات لأن الفرصة معطاة في القصيدة لإمكانية التغيير إن وجدت حالة ما إذا كانت دالة .

من الأبيات كان لثلاثة أبيات أو أربعة . ولم تطّرد على الإطلاق في سبعة أبيات متتالية - وهو أقصى اطراد وقع - إلا مرة واحدة ق (٦٨) أبيات (١٠ : ١٦) . في حين كان اطراد الثلاثيات (٣٢) مرة والرباعيات (٩) مرات ، وكانت الخماسيات (٣) مرات ، ولم يوجد توارد لستة أبيات على الإطلاق . وفي ضوء توزيعات الزحاف الهائلة والمتنوعة تغدو هذه الثلاثيات المشار إليها هي التنويع الداخلي الأكبر في اطراد نظام متسع لعمل الزحافات في النصوص .

وتجدر الإشارة آخرًا إلى ملاحظة هذا القبض المتواتر شبه اللازم في فعولن الرابعة من الصورة التي ضربها (مفاعي) . ويقرر ذلك صاحب الكافي كملحوظة في نظام الصورة نفسها في مجمل الشعر ويعلل لذلك بقوله : «**واعلم أن الأحسن في الضرب الثالث من هذا البحر أن تكون فعولن التي قبل الضرب تجيء فعولن مقبوضة ، لأن هذا البحر بُنِيَ على اختلاف الأجزاء أعني كون أحدهما خماسيًا والآخر سباعيًا ، فلما تكرر في آخره جزءان خماسيان قُبض الأول ليكون فيه رباعي وخماسي ، فيكون على أصل ما بنى عليه من الاختلاف**»[1] . ومراقبة مثل ذلك السلوك الخاص لنشاط الزحاف في تفعيلة ما في حشو البيت في صورة بعينها ، يفضى إلى تقديم نموذج يبرهن على أن الزحاف والعلة لا يرتبطان ارتباطًا كاملاً بالتفعيلة بل بالبحر أيضًا . «**فالتفعيلة وحدة موسيقية وجودها منفرد لا يخرج بها عن كونها صيغة لغوية منعزلة ، لكنها لن تحدد إيقاعيًا إلا من خلال وجودها في إطار كامل منتظم هو ما يسمى بالبحر أو القصيدة ، وعلى هذا فالزحاف أو العلة إذا رُصِد من خلال تفعيلة ما ، فإن الرصد يضع في اعتباره تماسك التفعيلة ووضعها في سياقها الموسيقى**»[2] . وبهذا تتقدم الدراسة العروضية باهتمام إلى البيت الشعري كله بوصفه وحدة للإدراك الوزني ومنه إلى النص وتوازناته .

(١) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي . تحقيق : الحساني عبد الله . مجلة معهد المخطوطات العربية- المجلد ١٢ جـ١ - مايو ١٩٦٦ . ص ٢٢ .

(٢) د . أحمد كشك : الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع . النهضة المصرية- (دون تاريخ) . ص ٥٦ .

تضافر التفعيلات مع المفردات والتراكيب:

سوف نتتبع هنا في إحدى القصائد علاقات التقسيم الجلية بين المفردات والتراكيب في ضوء تفعيلات البحر ، لنرى بعضًا من استغلال حدود التفعيلات لإقامة علاقة إيقاعية داخل الأبيات وسننتقل متدرجين بين الأبيات لملاحظة التغير الإيقاعي عبر **القصيدة السادسة عشرة** :

في البيت الأول :

أَلا في سَبِيْـلِ الـمَجْـ ـدِ ما أَ نا فاعِلُ عَفـافٌ وَإِقْـدامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلُ

//٥/ ///٥/٥/٥ // //٥//٥ //٥/٥ //٥/٥/٥ /٥//٥ //٥//٥

الشطر الثاني مفردات معطوفة في توالٍ تام بأداة عطف واحدة تتكرر بينهما ، تفسر جميعها الدلالة المركزية في الشطر الأول (فاعل–المجد) . ويبدو أن وجهة التفصيل هذه أبت للمفردات إلا أن تستقل إيقاعيًا بتفعيلات البحر استقلالاً حفظ على أداة العطف ورودها قبل المعطوف ؛ لتقابل بداية التفعيلة فتتيح سكتة واضحة عقب كل كلمة .

هذا التقسيم المنظم يتغير في البيت الثاني :

أعِنْدِي– وَقَدْ مارَسْـ ـتُ كُـلَّ خَفيـةٍ يُصَدَّ قُ وَاش ، أو يُخَيَّــ ـبُ سائِلُ

//٥/ ///٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ /// ٥ ///٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥

العطف ينتقل في الشطر الثاني بين تركيبين كاملين بأداة أخرى (أو) والفعلان لهما نفس الوزن (يُصَدَّقُ – يُخَيَّبُ –//٥//٥) ، وهما ، وإن كانا يصلان بين تفعيلتي البحر إلا أنهما يتناظران عند نهاية التفعيلة المزحفة (فعول //٥/) بحرف مشدد في كليهما . والاعتراض – قوله : وقد مارست كل خفية– امتداد دلالي لتكييفات هذا المجد المؤثل في البيت السابق ، لكنه هنا يعود ليجمع ويطلق (كل خفية) .

والثالث مغاير تمامًا لانتظام الإيقاع :

أَقَلُّ صُـدُودي أَنَّني لَكَ مُـبْـغَـضٌ

وَأَيْسَـرُ هَجْـرِي أَنَّنِي عَنْـكَ رَاحِـلُ

ولنُعد المقابلة بين الشطرين :

أَقَلُّ	صُـدُودِي	أَنَّني	لَـكَ مُبْغـضٌ
///٥	//٥/٥	/٥//٥	/ ///٥//٥

وَأَيْسَـرُ   هَجْرِي   أَنَّنِي   عَنْـكَ رَاحِـلُ
//٥//   /٥/٥   /٥//٥   /٥ //٥//٥

الشطران متوازنان نحويًا ومتطابقان تمامًا :

[اسم (أفعـل تفضيـل) + مضاف إليه (اسم نكرة مضاف لمعرفة) + مضاف إليه (ياء المتكلم) + جـملة إسـمـية تقع خـبـرًا (أن + ياء المتكلم + جـار ومـجـرور ، شـبـه جملة ، خبر مقدم + اسم أن)] .

وإن لـم تتواشج نهايات التفعيلات مع نهايات خاصة للمفردات ؛ إلا أن تجمعات عـروضـيـة مـتـساوية شـملت مـفردات مـتناظرة ؛ (أقل صـدودي ، وأيسر هجـرى //٥/ //٥/) (مبغضـن ، راحلو /٥//٥) أو بمعنى آخر توزعت الوحدات الدلالية والتركيبية على أجـزاء مـتـناظرة من تفـعـيـلات البـيـت . وتوازن الشـطرين يطورهمـا على طريق عملهـما المشترك ؛ فالمبالغة في المنافرة قوامهـما كما يقول الشراح[1] فأقلّ صدوده بُغْض ، وقد يكون صدود ولا بُغْض ، وتلك غاية الصدود . وأيسر هجره رحيل ، وقد يكون هجر ولا رحيل ، وتلك غاية الهجر .

وفي البيت العاشر :

وَأَغْدو   وَلَوْ أنَّ الصَّباحَ   صَوَارِمٌ   وَأَسْرِي   وَلَو أنَّ الظَّـلامَ   جَحافِلُ
//٥/٥ //٥/٥/٥//٥/ //٥//٥   //٥/٥   //٥/٥/٥//٥/ //٥//٥

الشطران مـتطابقـان تركـيـبـيًـا تمامًـا ، والمهم هو تناسق الإيقـاع مع تلك البنيـة التركيبية ، فـجوابا الشرط متناظران موقعـيًا ووزنيًا (وأغدو - وأسري //٥/٥) وكذا صرفيًّا ، وخبرا «أن» لهـما الحال نفسه في مواقع تفعيلتي العروض والضرب تمامًا . وبين هذين الطرفين المستقلين إيقاعيًا وتركيبيًا جاء قسم من الشرط يمتد بمساحة تفعيلتين . حدود نهاية التفعيلة الأولى على حرف مُشَدَّد مناظر تمامًا لآخر مشدد على الكلمة المناظرة في الشطر الثاني ، فهما متوازنتان أصلاً (الصباح- الظلام /٥//٥/) .

فَـوَاعَـجَـبَـا كَمْ يَدَّعِي الفَـضْلَ ناقصٌ
وَوَاأَسَــفَــاكَـمْ يُظْهِـرُ النَّقْـصَ فـاضِل

ثمـة انتظام للشطرين في هيكل تركـيـبي واحد غـيـر تعـديل بالقلب بين ركنى

---

(١) الشروح : ٥٢٠/٢ .

الشطرين المحوريين (الفضل- النقص) في صيغتهما الإسمية والوصفية (اسم الفاعل) . ولنطالع هذا التوازن الدقيق :

يد　　　دعي　　　الفضـ　　ـل　ناقص

يظ　　　ـهر　　　النقـ　　ـص　فاضل

/٥　　　//٥/٥　　　/　　　٥///٥

تقاطعت نهايات التفعيلات المتماثلة بين الشطرين عند هذه الأجزاء التي لم تستقل بتفعيلات ، وتلك مواقع متماثلة من بنية الكلمات المتناظرة أيضًا .

وهذه الفاعلية الإيقاعية التي تنتج هذه التوازنات مهمومة بلاشك بالتوقيع الشعري إلى حد بعيد ، وبإقامة أنساق صوتية دلالية تركيبية محكمة .

فَلَوْ بَا　نَ عَضْدي ما　تَأَسَّـ　ـفَ مَنْكِبي　　وَلَوْ ما　تَ زَنْدِي ما　بَكَتْهُ الـ　أَناملُ

//٥/٥　//٥/٥/٥　///٥　//٥//٥　　//٥/٥　//٥/٥/٥　//٥/٥　//٥//٥

قسمة مغايرة أيضًا لما سبق ، فتواشج نهاية التفعيلة عند حدود تركيبية متناظرة بين الشطرين حادث في منتصف الشطر تمامًا عند (مفاعيلن) ، على أن التقسيم التركيبي واضح أيضًا بقوة عند النظر لأركان الشرط (فلو بان عضدى - ولو مات زندي) ، (ما تأسف منكبي - ما بكته الأنامل) ، ويدخل الزحاف في التفعيلة الثالثة من الشطر الأول للإخلال بتمام الانطباق .

إذا وَصَفَ الطَّائيَّ بِالبُخْـلِ ،　مادِرٌ　وَعَيَّر قُسًّا بِالفَهَاهَـ　ـةِ باقِـلُ

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥　//٥//٥　　//٥/// ٥/٥/٥// ٥//٥/　//٥//٥

في البيت (٢١) السابق تقلصت التوازنات المحددة للتفعيلات مع المكونات التركيبية إلى العروض ، والضرب فقط مع قبول حرف من الكلمة السابقة على كلٍ إلى وحدة التفعيلة الأخيرة في كل شطر . هذا التوازن دفع إليه بقوة التنظيم النحوي الخاص الذي أَخَّر الفاعل في كُلٍّ إلى نهاية التركيب بعد أن لحظ التوازن الصرفي (مادر ، باقل) . وتركيب كل من الشطرين كمايلي :

[أداة شرط + فعل الشرط + مفعول + جار ومجرور متعلق بالفعل + فاعل]

وَقالَ السُّـها للشَّمْسِ أنْتِ خَفيــةٌ　　وقال الـدُّجى يا صُبْـحُ لَوْنُـكَ حائِلُ

//٥/٥ //٥　　　//٥/٥ //٥

البيت (٢٢) السابق على نفس الهدف الدلالي للبيت السابق عليه ، إنكار ما

ليس له محل من الإنكار ، وهو منطلق الشطرين هنا كما كان في السابق أيضًا ، لكن بداية الشطر الأول هنا توحي بأنها هي التي قادت للبداية المشابهة في الشطر الآخر ، إذ استدعت مفردة مثل (السُّها) أخرى على بابها الصرفي والصوتي (الدُّجى) لتنتج أنماط بنائية متشابة (قال السها- قال الدجى) وكما في شطري البيت السابق . حينئذ سوف تتدخل باقي المفردات لاتخاذ أدوارٍ في لعبة التوازي ؛ فنلحظ في البيت (١٠) السابق- ويعتمد علاقة متناظرة أيضًا بين الشطرين - (أغدو - أسري) (الصباح - الظلام) (صوارم - جحافل) . وفي البيت (١٦) (فواعجبا- وواأسفا) (الفضلَ ناقصُ) ، (النقضَ فاضلُ) .

ويقول البيت الأخير :

تُوَقّى البُدُورُ النَّقْـصَ وَهي أَهِلَّةٌ

/٥/ //٥//٥

وَيُدْرِكُها النُّقْصَانُ وَهي كَوامِلُ

/٥/ //٥//٥

مع ثبات الطرف الفاعل في دلالة الشطرين (النقصان) وتعبير البيت بطرفيه عن حالة التناقض- الممتد تعبيره عنها طرائق متقاربة خلال الأبيات الثلاثة السابقة على هذا البيت- تتدابر دلالات الأفعال بين الشطرين (توقى×يدرك) وكذا الأحوال المتعلقة بفاعل البيت (البدور) (أهله×كوامل) .

وبذا تتوسع ضروب المشاكلة والالتآم عند المعري من مشاكلة للمفردات إلى التراكيب أو بعض مكوناتها ، ثم يتواشج كل ذلك ، على أنحاء مختلفة- مع العروض لإنتاج إيقاعات خاصة متغايرة ومتميزة .

(٢-٢-٤) ظواهر عروضية: التدوير في سقط الزند:

مسألة التدوير مسألة إيقاعية في المقام الأول ، وإن كانت في عداد الوقف الشطري إيقاعًا بالسلب ؛ ذلك أن وجودها يعني غياب قيم إيقاعية كانت قرينة البيت الشعري بأصل النظام .

والتدوير يعني أن تصبح كلمة ما شركة بين شطري البيت مما يستوجب مخالفة في قراءة البيت ، مخالفة لا تلتزم بحدود الشطر تمامًا ، فتنحاز إلى أحدهما على

حساب الآخر . هنا نكون قد فرطنا في : تواز ٍإيقاعي بين الشطرين يُلْتزم على طول كل نص ، كذا حدود تفعيلة العروض المفصحة ًعن نغم خاص – يتئر النظر غالبًا إلى تفعيلة الضرب ، كما يُلْتزم هو نفسه –على الإطلاق أو يكاد على طول تفعيلات عروض القصيد .

ولما كان التدوير قرين إيقاع الشعر على هذا النحو ، كان تفاوته أمرًا قائمًا بتفاوت بحور الشعر ، ولذا فهو يؤخذ بحقين ؛ بحق معالم النظام الإيقاعي العام للعروض العربي وما يطرحه من إمكانات ذات حدود خاصة ، فرضتها تفاعلات بنية اللغة نفسها مع بنية النظام العروضي وكرس لها الاستعمال العربي بما يشتمل عليه من خط متوازن للتطور ، ويؤخذ أيضًا بحق خصوصية الاستخدام داخل النص ، بما هو حدث آني موجه لغاية محددة .

أبيات سقط الزند بلغ عددها (٢٢٦٧) بيتًا منها (١٤٥) بيتًا مدورًا ، فتصبح النسبة العامة للتدوير داخل الديوان (٦,٤٪) . ولما كان من المعلوم أن إمكانات النظام العروضي تخص بحورًا معينة بالتدوير دون غيرها وأشكالاً خاصة دون الأخرى[(١)] . فإن الفحص المفصل يبين أن جملة كبيرة من الأبيات المدورة في الديوان كانت من نصيب وزن واحد هو الخفيف ، (١٠٩) بيت من بين (١٤٥) أي (٧٧,٩٪) من الأبيات المدورة كانت من هذا الوزن وحده . ولولا أن الإحصاء العام الذي قدمه الدكتور أحمد كشك يثبت أن التدوير قد امتلك مرام بحر الخفيف ، «**وأصبح الاتصال الشطري منبئًا عنه ، فلم يوجد من التَّوام من البحور بحر مَثَّلَ التدوير فيه**

(١) حول ذلك ينظر د . أحمد كشك «التدوير في الشعر ، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع» . (دون ناشر)– ١٩٨٣ . والباحث ينظر لهذا البحث باعتباره دراسة تؤسس للتدوير في إطار النظام الإيقاعي ذاته ، من خلال الرصد الفعلي للظاهرة في إطار الإنتاج الأدبي بشكل يعطي إطارًا عمليا جيدًا لسلوك الظاهرة في الشعر ، حيث اعتمد علي عينة واسعة من النصوص تمثل الكتابات الكاملة لكبار المبدعين في كل عصر وبلغت (١٣٣٨٥٤) بيتًا ، توزعت تاريخيًا بين العصر الجاهلي والأموي والعباسي بشطريه والأندلسي والمملوكي المصري ثم العصر الحديث . وورودها علي هذا النحو يؤهلها لأن تصبح إطارًا معياريًا للقياس والمقارنة .

ظاهرة مثل بحر الخفيف»[1] – لولا ذلك لقادتنا إحصاءات السقط إلى الاعتقاد بوجود علاقة مخصوصة في الديوان بين التدوير وبحر الخفيف .

والتدويـر كما يقول البحث السابق ليس عارضًا في إطار هذا البحر ، بل إن ظِلّ التدوير فيه طاغ ، وهو في إطاره إلى الثبات أقوى وأثرى ، وتبلغ فيه نسبة التدوير من خلال أبيات العيِّنة المدروسة (٤٩١٧ : ١١٦٠٧ = ٤٢,٤٪) من أبيات هذا البحر .

وبالتالي تبعدنا نسبة الأبيات المدورة في الخفيف عن النسبة الحقيقة للتدوير في مجمل نصوص السقط مما يستلزم استبعادها ، وحساب النسبة بعيدًا عن أبيات هذا البحر .

والجدول التالي يبين توزيع التدوير على أوزان الديوان :

رقم القصيدة	عدد أبياتها	البحر	صورته بين التمام والجزء	عدد الأبيات المدورة	نسبة التدوير داخل كل قصيدة
٤	٢٨	الخفيف	تام	١٥	٥٣,٦٪
١٤	٦٢	الخفيف	تام	٣٨	٦١,٣٪
٢٢	٤	الخفيف	تام	١	٢٥٪
٣٣	٥٦	الوافر (أل)	تام	٢	٣,٦٪
٣٥	٢٣	المنسرح	تام	١	٤,٣٪
٣٧	٣٧	السريع (أل)	تام	٣	٨,١٪
٣٨	٢٥	الكامل (أل)	تام	١	٤,٠٪
٣٩	١٦	الكامل (أل)	تام	١	٦,٣٪
٤٣	٦٤	الخفيف	تام	٤٥	٧٠,١٪
٤٤	٥٠	السريع (أل)	تام	١	٢,٠٪
٥٥	٥	المتقارب	تام	١	٢٠,٠٪
٦٠	٦٨	الكامل	تام	٦	٨,٨٪
٦١	١٧	الوافر (أل)	تام	١	٥,٩٪

(١) السابق . ص ١١٥ .

٦٣	٣٨	الوافر (أل)	تام	١	٢,٦٪
٦٤	٦٤	الوافر (أل)	تام	١	١,٦٪
٧٥	٣٠	الكامل	(مجزوء)	١٧	٥٦,٧٪
٧٧	٨	الخفيف	تام	٦	٧٥,٠٪
٨١	٤	الخفيف	تام	٤	١٠٠٪

أبيات السقط باستثناء أبيات الخفيف (٢٢٦٧ - ١٧٠ = ٢٠٩٧) بيتًا .

الأبيات المدورة بعيدًا عن بحر الخفيف (١٤٥ - ١٠٩ = ٣٦) بيتًا .

وبالتالي فنسبة التدوير في الديوان ، بعيدًا عن بحر الخفيف (٣٦ : ٢٠٩٧ = ١,٧٪)

وتفاوت النسبتين الأولى (٦,٤٪) والثانية (١,٧٪)- يسوغ لنا الحكم بأن التدوير في سقط الزند أبعد عن أن يكون مطلبًا من مطالب البناء وبالتالي فافتقاده يعزز من شأن السمة المقابلة ، وهي البحث عن وضوح إيقاع الوزن . هذا مع العلم بأن أبيات الخفيف داخل الديوان لا تمثل سوى (١٧٠ : ٢٢٦٧ = ٧,٥٪) فيحتل المرتبة الخامسة بين بحور الديوان التسعة ، وهي أعنى أبيات الخفيف - وإن كانت بعيدة عن الندرة في إطار الديوان ، إلا أن الفرق بَـيِّن أيضًا بالقياس إلى شيوع بحر مثل الطويل (٣٥٪) من بين أبيات الديوان ، أى أن الخفيف (٢٠٪) من أبيات الطويل بمفرده - وللخفيف عودة بعد النظر في سائر البحور لمطالعة التدوير بها .

في الوافر ورد التدوير (٥) مرات ، ورغم أن جهارة تفعيلة العروض تستلزم الإفصاح عنها بسكتة واضحة بعدها ، إلا أن تدويرًا قد وقع ، لكن فحص النماذج يُبَيّن أن موضع التدوير كان على (أل) المتصلة بالكلمة و«**(أل) في حساب الصياغة اللغوية كلمة مستقلة لا جزء كلمة ، وهمزة (أل) ضائع حقها عند الاتصال أى عند التدوير**»[1] ، واستقلال (أل) أو شبهه هنا يعطي فرصة لشيء من الوقف القصير الموشى بالانتظار ، أو النبر الواضح الذي يحمل سمة تعلق الكلام بآخر تال ، حينئذ سوف يكون الإيقاع قد برز إلى حدٍ وبانت تفعيلة العروض وتوازنَ الشطران ، وبمعنى آخر يمكننا مع (أل) بشيء من حرفية الإنشاد أن نوازن الإيقاع داخل النص

(١) د . أحمد كشك : التدوير في الشعر . ص ٤٢ .

بين الوقف ومطلب الإيقاع ، أو الوصل ومطلب الدلالة .

أما في الكامل فقد ورد (٢٥) بيتًا مدورًا كان فيه (١٧) بيتًافي المجزوء ، (٨) أبيات في الصورة التامة . والمجزوء في الكامل وغيره يرحب عن سعة بالتدوير ذلك أن «**نطق البيت إنشاديًا مرة واحدة لا يمثل ثقلاً ، فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كمه كثيرًا عن مساحة شطر من الوزن التام ، وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التدوير**»[1] فهو أمر يتعلق ببنية النظام الإيقاعي عامة .

أبيات الكامل في الديوان (٣٠٨) بيتًا ، المجزوء منها (٣٠) بيتًا ، التامة (٢٧٨) بيتًا نسبة التدوير داخل مجزوء الكامل في الديوان (١٧ : ٣٠ = ٥٦,٦٪) ، أما نسبته داخل الصورة التامة فهي (٨ : ٢٧٨ = ٢,٩٪) وهذه الصور الثمان كانت نهاية الشطر فيها أيضًا (أل) فهي على ما ذكرنا آنفًا ، وليس الحال معها حال انتهاء الشطر بحرف من بنية الكلمة .

ورغم ندرة أبيات السريع كذلك (٩٨) بيتًا حوالي (٤,٣٪) فقد دُوِّرَ فيها (٤) مرات كانت أيضًا من قبيل (أل) . وورد التدوير كذلك مرة مع المنسرح وأخرى مع المتقارب ، ولم يرد في كلٍ منهما إلا (٢٣) بيتًا ، (٢٠) بيتًا على الترتيب خلال الديوان كله .

وبهذا يتقرر لدينا أن سقط الزند ينأى عن ظاهرة التدوير بالفعل كظاهرة فيه لحساب ظاهرة ضد ، هي البحث عن قيم الإيقاع الواضحة والإفصاح عن نغم العروض .

وفي ضوء اختصاص الخفيف بظاهرة التدوير ، فإن أبياته توفر المجال الأمثل لدراسة علاقاتها الإيقاعية .

صحيح أن التدوير ملازم للخفيف ، ويبدو فيه قوة تروم امتلاكه ، إلا أن مطلب التصريع يبدو حاكمًا أقوى في الفاعلية الشعرية لدى المعري ، فتأبى إلا أن ينبئ الشطر الأول عن القافية كما وكيفًا كما ينبئ عن وزن القصيدة ، فإذا ما كنا في بداية القصيدة حتى في إطار بحر الخفيف فالتصريع أولى .

ولم يُدَوّر أي مطلع من مطالعه في السقط سوى مطلع واحد م (٨١) :

---

(١١٩) د . أحمد كشك : التدوير في الشعر . ص١١٨ . ويستثني المؤلف من المجزوءات مخلع البسيط .

خـبـريـنـي! مـاذا كَـرِهْـتِ من الشـيـ
ـبِ فــلا عـلـم لـي بـذَنْـب المشــيـبِ

من المفتتح طالعتنا الحوارية في ثوب الأمر المعُقْب باستفهام متلو بنفي يبرره دلاليًا ؛ لتقع الأبيات الثلاثة التالية أيضًا في أسر الاستفهام والأمر .

وأمام ظاهرة التدوير نستبعد تمامًا سكتة العروض لنصبح أمام خيارين : أولهما : الركون إلى وقفة الضرب باعتبار القافية وحدها هي موضع السكت ، بعد مدى صوتي متواصل استغرق البيت بأكمله ، هذا باعتبار الوزن . أما الخيار الأخر : فهو خيار الدلالة والإنصات لتشكيل المكونات التركيبية التي يمكن لها أن تهيء للسّكْت . ولا يثنينا تفاوت استيعاب الأخير ، فتفاوته نسبي ، يحمل قدرًا واضحًا من الاتفاق–على نحو سكتات العبارة الإنشائية أو السكتة المكنة بين المسند والمسند إليه– وما الإيقاع في مجمله إلا مدركات كلية يكونها المتلقي في إطار ما بين يديه من معطيات .

ولنأخذ م (٨١) مثالاً :

١) خـبـريـنـي مـاذا كـرهـت من الشي
ـب فـلا عـلـم لي بـذنـب المشــــيب
٢) أضــــيــــاءَ النهـار أم وَضَحَ اللؤ
لـؤ أمْ كـونَـهُ كـشـغـر الحـبـيـبِ
٣) واذكُري لي فَضْلَ الشباب وما يَـجْـ
ـمـع مـن مـنـظـر يَـرُوقُ وطِـيـبِ
٤) غَـدْرُهُ بالخليلِ أم حُـبُّـه للْـ
ـغـيِّ أم أنَّـهُ كَـــدَهْـرِ الأَدِيْـبِ

الأبيات الأربعة محوران كل منهما يحتل بيتين على الترتيب الأول عن الشيب في حين الآخر عن الشباب ، يصل العطف بالواو بين الثاني والأول ، وكذا الرابع والثالث . والبيت الثاني في كل محور استفهام يقدم التفصيل من خلال أداة نحوية للعطف مشتركة أيضًا (أم) . وتناظر الدلالة بين المحورين يسانده تناظر وانتظام التراكيب .

وتوفر الأبيات الأربعة سكتتين واضحتين في الحشو إلى جانب وقفة القافية .

ونحو التراكيب مهيء لهذا السكت ، الاستفهام المتبوع بعطفين على رأس كل منهما (أم) ب (٢ ، ٤) ، ووقفة بعد الأمر في كل من بـ (١ ، ٣) ، والاستفهام يتلوه العطف بالفاء في الأول ، ثم العطفان الآخران بعد الأمر في الثالث ، والفواصل السابقة كل ذلك يبيّن التقسيم .

ثمة علاقة ثلاثية الأطراف ، مؤداها علاقة قربى وعوز بين نزعة الاسترسال والقص وظاهرة التدوير في البيت الشعري ؛ فحاجة المسترسل لها واضحة لاحتواء سيل من الأحداث والأقوال بشكل يخف معه مطلب النغم ، «**فالشاعر الذي يروم سكتة العروض يحتشد لها ويركز إحساسه على بيان الوقف . والشاعر الذي يروم الاسترسال يترك حسّه منسابًا وتوفزه قائمًا في إطار البيت كله**»[1] ويدخل الخفيف كطرف ثالث ، لما يوفر إيقاعه من مهيآت للتدوير ؛ شطر الخفيف اثنا عشر مقطعًا صوتيًا ، شأنه شأن بحور أخرى تتماثل معه مقطعيًا دون أن تعتريها هذه الظاهرة بوضوح أو تندر بها كالرمل والرجز ، بالتالي تنتفي العلاقة بين محدودية كم المقاطع في الشطر وطبيعة التراكيب والمفردات الشاغلة له . ويبدو الأمر لدينا قرين المتغير الآخر المتعلق بالوزن ذاته ، فالمحدد الدافع للتدوير ليس هو الشاغل الممكن (مفردات وتراكيب) بل هو الشاغر القائم (الوزن ذاته) ؛ فانسياب البحر الخاص ، وطبيعة الزمن والسكت الممكن بين التفعيلات ومكوناتها موطئات التمهل المسترسل . وفي اعتقادي أن عدم التماثل التام لتكرار تفعيلات الشطر إلى جانب قيمةٍ ما أظنها في هيئة توالي المتحرك والساكن نفسها ، تعطيه شيئًا من تلاحم النغماتٍ بما لا يعطي مساحةً للوقف . ولولا كون الوتد المفروق أقرب إلى التصور النظرى المتعلق بنظام الدوائر العروضية ، منه إلى المقومات العملية التي تتدخل في هيئة البحر لعزونا الأمر إليه . أو أن الأمر راجع لهيئة تناسق التفعيلات . لم لا والإحساس بالتفعيلة وعلاقتها بما حولها من مقومات الإيقاع الأصيلة . والرؤية الإيقاعية للعروض العربي رؤية تأخذ في النهاية البيت بأثره كوحدة للإيقاع ، ولا أدل على ذلك من وجود معدلات معينة لتزحيف البيت ، وأطوال مقطعية تسود على أطوال مقطعية أخرى كثيرة ممكنة وقائمة .

---

(١) د . أحمد كشك : التدوير في الشعر العربي . ص١٢٣ .

التدوير في أبيات الخفيف:

القصيدة أو المقطوعة	عدد الأبيات المدورة إلى مجمل الأبيات	نسبة التدوير
ق (٤)	١٥ : ٢٨	٥٣,٦٪
ق (١٤)	٣٨ : ٦٢	٦١,٣٪
ق (٤٣)	٤٦ : ٦٤	٧١,٩٪
م (٢٢)	١ : ٤	٢٥٪
م (٧٧)	٦ : ٨	٧٥٪
م (٨١)	٤ : ٤	١٠٠٪

نزعة الاسترسال مُنْتَظَر حضورها في أبيات هذا الوزن لما ينبئ عن ذلك التدوير الحادث كثيرًا ،لكن القطعة (٢٢) وعدد أبياتها أربعة أبيات تحقق أقل نسبة تدوير (٢٥٪) وهي النسبة الشاذة في اتجاه الدنو ، كذلك القطعة (٨١) تخرج عن النسبة المتوسطة كثيرًا ، وما ذلك إلا لأن شذوذ القطع الشعرية وارد كثيرًا لقصرها ، وليس الحال معها كقصيدة أبياتها تتجاوز الستين بيتًا كالقصائد (٤٣) ،(١٤) فالمقطوعات بالطبع ليست عينات مثالية لإحصاء مثل هذه الظاهرة التي يتحكم فيها تدفق الأبيات .

رغم ما سبق إلا أن البناء النحوي الدلالي للمقطوعة–م (٢٢)– نفسه لا يبعد على الإطلاق عن تجسيد هذا الاسترسال الذي يوطئ له إيقاع البيت من خلال ظاهرة أخرى «تؤانس التدوير»[1] هي ظاهرة التضمين .

حَــيِّ مـن أجــل أهـلـهـنَّ الـديـــارا
وابْـك هنْـدًا ، لا النُّـؤىَ والأحْــجــارا
هي قـــالـت ، لمّا رَأت شـــيـب رأسي
وأرادت تـــــنـــــكُّـــــرًا وازورارا

(١) د . أحمد كشك : التدوير في الشعر العربي . ص٨ .

أنا بَدْرُ ، وقـــد بـدا الصـــبـح في رأ
سِـكَ ، والصـــبح يطـرد الأقـــمـارا
لست بـدرًا وإنـمـــا أنت شـــمـس
لا تُـرَى في الدّجـى ، وتبـــدو نهـــارا

بين البيت الثاني والثالث تضمين تحقق به امتداد النسيج بين البيتين بصورة قوية ، باعتبار الثالث مقول القول للفعل قال في البيت السابق عليه . وبُعْد المتعلق به (قال) عن موقع القافية ، حفظ على البيت الثالث لونًا من شبه الاستقلال ، بعد أن دخلت جمل أخرى تؤول إلى الظرفية (لما رأت . . وأرادت . .) لتعلق على الفعل .

والحوارية شغل الأبيات الشاغل منذ الأمر في البيت الأول (حَيِّ الديارا – وابك هندًا) حتى قولها في البيت الثالث ، وسياقه في الثاني ، ثم تعقيبه هو في الرابع ، مجاراة لها في نعتها نفسها (بدر) ومزايدته عليها (وإنما أنت شمس) .

وأي من قصائد أو مقطوعات الخفيف لا يخلو من حوارية واضحة مباشرة على نحو ما فيم(٨١) «خبريني! ماذا . . . / واذكري لي . . .» . كذا م (٧٧) «قل لترب الآداب في كل فَنٍّ . . . / أيها اللاعب الذي . . . / من يبارك! . . . / تصرع الشاه . . . / . . . ولو . . . / أنت . .» . وتستوعب ق (٤٣) نزعة تأمل تبين تمامًا في الستة عشر بيتًا الأولى ، على أن الحوارية تنتظم أبياتها بوضوح من حين لآخر متبادلة مع التأملات السابقة «صاح! . . . / خفف الوطء . . . / سر إن استطعت . . ./ أبنات الهديل! أسعدن أو عِدْنَ . . . / إيه لله دَرُّكُنّ ، فأنتن اللواتي . . . / ما نسيتنّ هالكًا . . . / بيد أنى لا أرتضي ما فَعَلْتُنّ . . . / فَتَسَلَّبْنَ واستعرن . . . / لم غَرِّدْن . . . وانْدُبْنَ . . .» . ومن حوارية الحمام في الأبيات (١٧ : ٢٢) إلى أبي حمزة التنوخي في سائر النص من (٢٣ : ٦٤) وفيها يخاطب أيضًا من توليا دفنه للرفق والعناية به «وَدِّعا أيها الحَفيانِ ذاك الشخص إن الوداع أيسر زادٍ / واغسلاه بالدمع . . . / وأحبواه الأكفان . . . / واتلوا النعش بالقراءة . . .» . وبعد أبيات تتناول أبا حمزة تعتمد الجملة الإسمية أو الفعل الماضي تظهر كاف الخطاب لتعيد وجود المخاطب المشخص ثانية ،لكن الآن في ثياب المفرد (أنت) : «كيف أصبحت في . ياجديرًا مني بحسن افتقاد/ قد أقر الطبيب عنك بعجز . . . / وانتهى اليأس منك . . . / هجد الساهرون حولك . . . / أنت من أسرة مضوا غير . . . / كنت خل الصبا . . . /

ورأيت الوفاء للصاحب . . . / وخلعت الشباب غضًا . . .» . **والقصيدة (١٤)** حافلة أيضًا بضمائر الخطاب ، وكذا مقول القول الذي يمتد ليشمل أبيات عدة . وغير بعيد عما سلف حال سائر مقطوعات الخفيف .

(٢-٢) شعرية القافية:

الشعر العظيم يصنع قوافيه . . أما القوافي فلا تصنع شعرًا على الإطلاق ، فهي ليست (عنصرًا مضافًا) إلى البيت ، ذلك أن مجرد وجودها ينشئ حولها نظامًا فريدًا تتواشج فيه ما تؤسسه من قيم جمالية ؛ قيم تتجاوز تنظيرات العروضيين التي لا تتعدى حدود الصحة ، وبعض مقولات النقاد العرب القدامى التي شُغِلَت كثيرًا بالبراعة ، وإثبات المقدرة اللغوية على اصطياد المفردات وسعة رقعة المعجم الذي يُرْفِدُ به الشاعر قصيدته .

وسنحاول النظر للقافية في علاقاتها الصوتية والدلالية وما تنشئه من أنماط بنائية في النص على المستوى الأفقي للبيت والمستوى الرأسي للقصيدة . وبداية نقول : لم يكن التزام المعري في لزومياته مبادئ قافوية جديدة ، لإنتاج ذلك النوع من القافية الغنية الذي عهدناه في اللزوميات – عزوفًا تامًا عن الشكل المعهود للقافية المعتاد في مجمل الشعر العربي أو معارضة لها على الإطلاق ، ذلك أن إنتاجه لقصائد ومقطوعات على القافية السهلة المقررة في الدرس العروضي لم يتوقف حتى وهو ينتج اللزوميات ، أو بمعنى آخر لم يتوقف عن إنتاج هذا اللون من القوافي بعد أن فارق طور الصبا والشباب زمن كتابة أغلب السقط ، فثابتٌ أن قصائد كُثْر من نتاج مراحل سِنِّيّةٍ متأخرة كتبها المعري في عزلته ضَمَّنَها السقط لكن التزام نظام معين للتأليف في ديوانه اللزوميات ، هو ما جَمّع بين قصائده تلك وفَرَّق بينها وقصائد أخرى أنتجتها نفس المرحلة ، إذ لم يكن معيار جمع القصائد في الديوانين معيارًا زمنيًا ، بل كان معيارًا فنيًا بحسب تقاليد الشكل الملتزَم .

ويهمنا في هذا السياق أيضًا إدراك المعري لقيمة القافية كعنصر مولد للشعرية ، وهو ما جعله يتجه في اللزوميات إلى القافية الغنية – وربما يعكس كل من الوصفين (القافية الغنية – القافية الصعبة) زاويتي نظر لمسألة واحدة ، على أن المعري كان يبحث عن الوصف الأول وإن كان الآخر حاضرًا بالتبعية ، فالالتزام الواسع الذي

التزمه ينتج غنىً إيقاعيًا بالضرورة وإن لم
يتوفر لكل شاعر ، لكننا نرى أن ركوب هذا المذهب لم يكن ليضني[١] المعري

---

(١) يقدم المعري في رسالة الغفران نموذجًا يبرهن به علي قدرته اللغوية بما لا تستعصي عليه قافية فيروي بيتي النمر بن تولب اللذين يقول فيهما :

ألَمَّ بصحبتي وهم هجــــوعٌ   خيالُ طارق من أُمِّ حِصْـــنِ

لها ما تشتهي : عسلاً مصفى   إذا شاءت وحُوّارى بِسَمْـــنِ

ويروى تبديلات «خلف الأحمر» لقافية البيت الأول وإيجاد المناسب للبيت الثاني ؛ فلو كان موضع «أم حِصْنِ» «أم حَفْصِ» لقال في البيت الثاني : حُوّارَى بلَمْصِ ، يعني الفالوذ .

ولما عرض خلف هذا التبديل وسكت الجمع عند سؤاله عن التبديل ، فكان استعرضًا منه للمقدرة اللغوية ؛ أخذ المعري يُفَرِّع علي هذهِ الحكاية بحسب حروف المعجم كلها ، يطرح أحيانًا علي الحرف الواحد عددًا غير قليل من البدائل الغريبة في ذاتها :

- لو قال أم جَزْءِ   لاحتمل أن يقول   حُوّارَى بكشء أو بوزء أو بنسء أو بلزء
- لو قال أم حَرْبِ   لاحتمل أن يقول   حُوّارَى بصَرْبِ أو بإرب أو بكشب
- لو قال أم صمت   لاحتمل أن يقول   حوارى بكُمت أو بحَمت
- لو قال أم شَثٍّ   لاحتمل أن يقول   حوارى ببثٍّ
- لو قال أم لُجٍّ   لاحتمل أن يقول   حوارى بدُجٍّ
- لو قال أم شُحٍّ   لاحتمل أن يقول   حوارى بُمحٍّ أو ببُحٍّ أو برُحٍّ أو بجُحٍّ أو بسُحٍّ
- لو قال أم دُخٍّ   لاحتمل أن يقول   حوارى بُمخٍّ
- لو قال أم سُعْدِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بَثعْدِ
- لو قال أم وَقْذِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بِشِقْذِ
- لو قال أم عمرو   لاحتمل أن يقول   حوارى بتمر
- لو قال أم كُرْزِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بأرْزِ
- لو قال أم ضِبْس   لاحتمل أن يقول   حوارى بدِبْسِ
- لو قال أم قَرْشِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بَورْشِ . والصاد واردة في قول خلف السابق
- لو قال أم غِرْضِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بفَرْضِ
- لو قال أم لَقْطِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بأقط

ضنىً بعيدًا عن مشقة الإبداع ومسئولياته فى ضوء تصوره وتصورات عصره عن مفهوم الشعر وصفات الشاعر المجيد وحذق الصناعة . ويبقى الحكم بالجودة أو غير

– لو قال أم حظٍّ   لاحتمل أن يقول   حوارى بكظٍّ
– لو قال أم طَلْع   لا يحتمل أن يقول   حوارى بخَلْعِ
– لو قال أم فرع   لاحتمل أن يقول   حوارى بضَرْعِ
– لو قال أم مُبْغ   لاحتمل أن يقول   حوارى بصِبْغ
– لو قال أم نَخْفِ   لاحتمل أن يقول   حوارى برَخْفِ
– لو قال أم فرق   لاحتمل أن يقول   حوارى بعَرْقِ
– لو قال أم سَبْكِ   لاحتمل أن يقول   حوارى برِبْكِ ، أو بلبْكِ
– لو قال أم نخل   لاحتمل أن يقول   حوارى برخْلِ
– لو قال أم صِرْمِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بطِرْم
– لو قال أم دَوٍّ   لاحتمل أن يقول   حوارى بجَوٍّ
– لو قال أم كُرْهِ   لاحتمل أن يقول   حوارى بوُرْه
– لو قال أم شَرْي   لا حتمل أن يقول   حوارى بأرْي

راجع أبو العلاء المعري : رسالة الغفران ، تحقيق : د . عائشة عبد الرحمن . الطبعة التاسعة– دار المعارف بمصر– [دون تاريخ] . ص ١٥٤ : ١٦٤ .

هذا ويبقى لنا تعليق : فإن كنا نسلم للمعري بهذه الثروة اللفظية الهائلة ، وهو محل استشهادنا إلا أن الأمر لن يطرد بهذا اليسر في غير هذا النموذج ، لأن كلمة القافية هنا لا ترتبط نحويًا بكلمة أخرى بعيدًا عن السابقة عليها مباشرة ، فهيّأ البناء النحوي لهذه الإمكانيات الواسعة في التبديل والتغيير ؛ فقوله «من أم حِصن» ؛ التركيب الإضافي يصلح للتبديل الواسع داخله شريطة أن يكون المضاف إليه اسمًا ، أو يصلح لأن يكون اسمًا يشير لعلم . وكذا «حوارى بسمن» الباء حرف جر ما بعده يخالط الحوارى أي الدقيق أو الخبز ومن ثم ندور في إطار قائمة دلالية واحدة مفرداتها تصلح لأن تخالطهما .

وقد أدرك المعري ذلك عند حرف الظاء وشكى قلة المفردات عندها فقال «فإن قال : **من أم حظٍّ ، فإن الأطعمة تقل فيها الظاء كقلتها في غيرها ، لأن الظاء قليلة جدًا ، ويجوز أن يقول : حواري بكظٍّ ، أي يكظها الشبع أو معنى ذلك من الأشياء التي تدخل علي معنى الاحتمال**» (المعري : السابق ص١٦٢)

وهذا الارتباط المحدود يوفر المساحة المناسبة ليتحرك في إطار معجمه الشاسع بمفردات بديلة .

ذلك فيصلاً فى تقييم النموذج الشعري لتصبح حَكَمًا على المتحقق الشعري لا المبدأ ذاته الذي التزمه .

هذا الرجل الذى بحث عن تلك القافية الغنية فكان أستاذًا بلا منازع فى هذا الباب ، لزوم ما لا يلزم ، خلال عشرة آلاف بيت ، قوام ديوان مستقل ببناء خاص ، أخذ القصيدة فيه بما لم يأخذ به الآخرون إبداعهم من قبل ، من المنتظر مع إطراد الأمور أن نجد له فى السقط تلوينات فنية تُغْني هذه القافية العادية وتثريها ، وهو ما سنبحثه فيما سيأتي .

(٢-٢-١) الروي في سقط الزند:

وتقسم حروف الروى فى سقط الزند لمجموعات أربع :

مجموعتين كبيرتين :

الأولى : تضم :اللام ، الدال ، الميم

الثانية : تضم : الراء ، النون ، العين .

وهما معا يشكلان (٧٩,٤٪) من حروف الروي .

وأخريين :

الثالثة : وتضم :التاء ، الفاء ، الحاء ، الطاء ، الباء ، السين ، القاف .

الرابعة : وتضم : الياء ، الزاي ، الضاد ، الهمزة ، الكاف .

وهما تضمان عدد حروف أكبر مع شيوع محدود لكلٍ . وتشكل من إجمالي الحروف في المدونة كلها ما نسبته (٢٠,٦٪) .

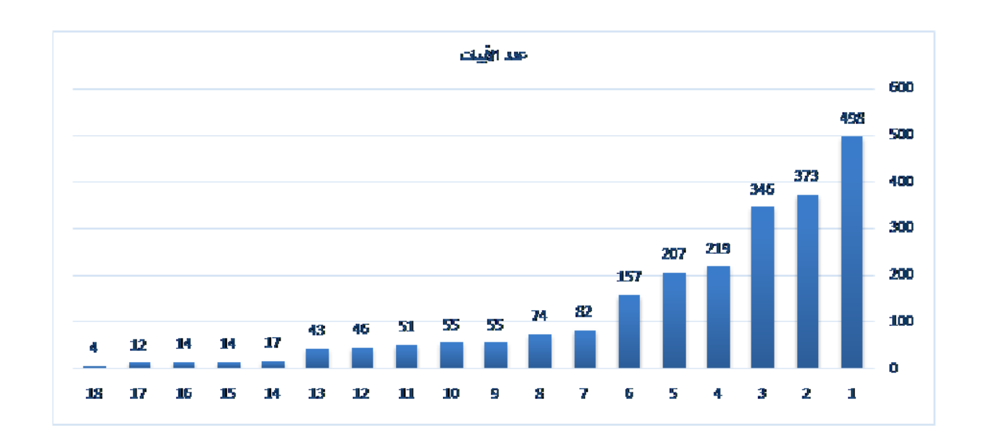
وهذه الفئة الغالبة (الأولى ، الثانية) تقع ضمن الفئة الأولى في إحصاء د . إبراهيم أنيس والموسومة لديه بنعت (الكثرة) دون سائر الحروف ، وهي (الراء ، اللام ، الميم ، النون ، الباء ، الدال ، السين ، العين)(١) وهي نفسها المقدمة في إحصاء د . عبد الرحمن السيد ، فنطالع في مقدمة ترتيبه الحروف (الراء – اللام – الدال – الباء – النون – الميم – العين)(٢) .

(١) د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ص ٢٨٤ .

(٢) د . عبد الرحمن السيد : العروض والقافية ، دراسة ونقد . الطبعة الأولى– مطبعة قاصد خِية – [دون تاريخ] – الفجالة– القاهرة ص١٠١ ، ١٠٢ .

والجدول التالي يبين شيوع حروف الروي في الديوان :

حروف الروي	اللام	الدال	الميم	الراء	النون	العين	التاء	الفاء	الخاء	الطاء	الباء	السين	القاف	الياء	الزاي	الضاد	الهمزة	الكاف
	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨
عدد الأبيات	٤٩٨	٣٧٣	٣٤٦	٢١٩	٢٠٧	١٥٧	٨٢	٧٤	٥٥	٥٥	٥١	٤٦	٤٣	١٧	١٤	١٤	١٢	٤
نسبتها المئوية	٢٢٪	١٦٪	١٥٪	٩,٧٪	٩٪	٦,٩٪	٣,٦٪	٣,٣٪	٢,٤٪	٢,٤٪	٢,٢٪	٢٪	١,٩٪	٠,٧٥٪	٠,٦٢٪	٠,٦٢٪	٠,٣٥٪	٠,٢٪



(٢-٢-٢) القافية وقيم صرفية صوتية:

مؤدى الفكرة التي ندور عليها هنا هي أن البيت الشعري الذي ينبني على كلمة- جذرها يصلح عند الاشتقاق منه لأن يصبح أساس كلمة القافية- ينحو إلى أن تتناسل فيه هذه (النواة الصوتية الدلالية/ الجذر) فتقفل البيت في موقع القافية . هذا لأهليتها الصوتية أولاً ، وموافقتها لإنتاج معنى مناسب لما سبق عليها ثانيًا ، وثالثًا لما تحدثه من قيم جمالية توفرها الأشكال البلاغية التي تشكلها حينئذ ، إذ تغدو مقومًا جيدًا لأنماط بلاغية كرد الأعجاز على الصدور أو الترصيع .

وتنشئ كلمات هذه القوافي نظامًا آخر للارتباط الصوتي- إضافة للارتباط الرأسي لقيم القافية بحروفها وحركاتها- على امتداد البيت نفسه بداعي اتفاق الجذر أو تكرار الكلمة نفسها فتنتج لدينا قوافٍ تنظر جذورها إلى صدور الأبيات ، مما يعمل

على تأمين ارتباط أصوات القافية بالبيت .

يُبْنَى البيت حول نواتين صوتيتين إحداهما في القافية ، فتكون في المنتج النهائي بمثابة الصدى للنواة أو الأنوية السابقة . ويصبح البيت بين حالين ؛ الأول : عندما تصادف الفاعلية الشعرية في صدر البيت كلمة نواتها الصوتية تصلح لإنتاج كلمة القافية ، وهي إحدى مفردات القائمة المحتملة حينئذ لهذا الموقع- عندئذ تعود الفاعلية الشعرية لبناء عجز البيت على تلك المفردة التي هي إحدى مكونات الصدر ، بما يضمن وقوع هذه النواة في موقع القافية . والآخر أن يُبْنَى البيت في سلسلة نظمية واحدة لكن بحيث يقع الاشتقاق في القافية فيتجاوب مع السابق عليه .

وبحثًا عن الدقة لن نبحث أبيات متفرقة ، لكن سنفحص جميع أبيات بعض القصائد لمحاصرة الفرضية بدقة .

في القصيدة الرابعة :

١) ابْـقَ في نعــمــة بقــاءَ الدُّهـور
نـافـذَ الأمـر في جـــمـــيع الأمـور
٣) لا يُـؤَثِّـرْنَ فـي الولـي ولا الحــــا
سـد حـــتى تُشيــرَ بالتـــأثيــر
٥) وتَمَـــتّعْ بنَضْـرة العــيـش إذْ جــا
ءتك في رونـق الزمـــان النضيـــر
٨) لم يكن قَـصْـرُك المُنِيْفُ ليســتـنـ
ـزلَ إلا أعلى بـنـاتِ القـــصـــور
١٢) دُرَّة مـن ذَراك تَـسْكُـنُ بحـــرًا
وكـذا الـدُّرُّ ســاكـن في البـحـور
١٤) قــد أتاكَ الربيعُ ، يفــعل مــا تأ
مُــرُهُ فِــعْلَ عَـــبْـــدِك المأمـور

هذه الأبيات هي ما تكرر فيها الجذر نفسه لكن في صورة اشتقاقية أخرى (الأمر – الأمور) (يؤثرن – بالتأثير) (نضرة – النضير) (قصرك – القصور) (بحر – البحور) (تأمر – المأمور) . فكانت كلمة القافية مُرَدِّدَة لجذر كلمة أخرى في البيت .

لكن هل تحتوي القصيدة على أبيات أخرى فيها كلمة جذورها يصلح لإنتاج

كلمة مناسبة للقافية (مع الأخذ بالاشتقاقات الشائعة)؟ وجدنا الأبيات (٣ ، ٦ ، ٧ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦) تحتوي على مفردة في الحشو جذرها حرفه الأخير (راء) وهو الروي في القصيدة ، وغير موظفة ومقوم ذلك أن كلمة (خير) في ب (٦) ، (دُرّه) في ب (١٢) ، (أمصار) في ب (٢١) ، (غير) في ب (٢٨) لا يصلح فيها الاشتقاق بما ينتج لنا الروي (الراء) ملتزمًا فيها الردف واوًا أو ياء شريطة أن يكون (مدًا) وليس لينًا .

أما كلمات مثل (الأمر) ب (١٨) فالاشتقاق المناسب هو (الأمور) وقد سبق في البيت الأول من القصيدة ، وفي مفردات اللغة الكثيرة مندوحة عن تكراره . وكلمة مثل (تشير) (ب ٣) لم يكن البيت في حاجة إلى الاشتقاق منها بعد أن سبق الفعل (يؤثر) في الشطر الأول فبنى عليه القافية (التأثير) .

وفي البيت (١٥) :

وكسا الأرضَ خدْمَةً لك يامو
لاه دون المُلُوكِ خُضْرَ الحرير

الإمكانات المتاحة للاشتقاق والقافية هي (الخضير) بمعنى الأخضر ، أو البَقْلة الخضراء ، أو البحر ، وكلها إمكانات لا يسمح بها السياق .

وفي البيت (٢٠) :

راقَهُمْ مَنْظَرًا وهابُوه خَوْفًا
فَهْوَ مِلءُ العُيُونِ مِلءُ الصُّدور

ثمة إمكانيات كثيرة للاشتقاق حول الجذر (نظر) مثل (النظير) ويعني المثل المساوي . (النّاظور) وهو الناطور ، سيد القوم . (النّظور) وهو النّظار الذي لا يغفل شيئًا . لكن البيت عدل عن ذلك إلى إمكانية أخرى للتكرار (ملء العيون ، ملء الصدور) أى أنه استثمر إمكانية أخرى وجدت في نوى البيت الصوتية .

أما البيت (٢٦) :

فَقُوَيْقٌ في أَعْيُنِ القوم بحرٌ
وَحَصَاةٌ منه نَظْيَرُ ثَبِيرِ

فكلمة القافية فيه (ثبير) مُعَدَّة من بدء الشطر الثاني عندما دخل إلى التدليل على الشطر الأول إذ احتيج إلى مفردة من نفس جنس الأولى (قويق * بحر) (حصاة

* ثبير) لكنها تفارقها في الضخامة أو الاتساع .

وفي القصيدة (١٤) : وهي من الخفيف أيضًا وعدد أبياتها (٦٢) بيتًا كانت الأبيات التي توفر لنا الظاهرة المدروسة كالتالي :

١) عَلِّلاني فإن بِيْض الأماني
فنيت والظلام ليس بفانِ

٥) كم أردنا ذاك الزمانَ بمدح
فَشُغلْنا بذم هذا الزمان

١١) نحن غَرْقَى فكيف يُنْقذُنا نَجْـ
ـمان في حَوْمَةِ الدُّجى غَرِقان

١٣) مستبدًا ، كأنه الفارسُ المُعْـ
ـلَمُ يبدو مُعارِضَ الفرسان

١٦) قدماه وراءه ، وهْوَ في العجـ
ـز كساع ليست له قدمان

١٩) وبلادٍ وَرَدْتُها ، ذَنَبَ السِّرْ
حانِ ، بين المهاة والسِّرْحان

٢١) وعلى الدهر من دماء الشهيديـ
ـن علي ، ونجله شاهدان

٢٤) وَجَمالُ الأوان عَقْبُ جُدُود
كُلُّ جَدٍّ منهمْ جَمَالُ أوان

٣٠) أو أراد السِّماكُ طَعْنًا لها ، عا
دَ كسيرَ القناة ، قَبْلَ الطِّعان

٤٢) يضربون الأقْرانَ ضربًا يعيد الـ
سَّعْدَ نحْسًا في حُكم كُلِّ قِران

٤٣) وَجَلَوْا غَمْرَةَ الوغى بوجوه
حَسُنَتْ ، فهي مَعْدِنُ الإحسان

٥٦) وحدود الإيمان يقبسها مِنْـ
ـكَ ويمتاحها ، أولو الإيمان

٦٠) صَليتْ جـمـرةَ الهـجـيـر ، نهـارًا
ثـم بـاتَـتْ تَـغَـصُّ بـالـصِّـليـــــــــان
٦١) أرْزَمَتَ ناقـتـاي شـوقًـا فَظَنَّ الرّكـ
ــبُ أنِّـي ســـــــرى بِـيَ المِـرْزَمـان

قليلة تلك الأبيات التي جاءت فيها كلمة القافية مكررة في جملة واحدة سواء أكانت هذه الجملة تحتل جزءاً من البيت أو مجملة ، كالأبيات (١٩ ، ٢١ ، ٥٦) . أما الغالب الأعم فهو استقلال كل بؤرة صوتية بجملتها المستقلة ، مع التأكيد على وجود علاقة متفاوتة بين الجملتين ؛ فالأبيات (١ ، ٥ ، ١١) كل بيت هو جملتان على الأقل ، جملتان مستقلتان نحويًاعلى الأقل يربط بينهما رابط حرفي (الواو أو الفاء) متضمنتان للبؤرتين الصوتيتين . تستقل جمل البيت وتُعطف وتتكرر بها أصوات تلك البؤر ، ثم يكون هذا التكرار نفسه مهيئ من مهيئات التناقض الحادث تحت أستار هذا التشابه : (بيض الأماني فنيت/ الظلام ليس بفاني) (أردنا ذاك الزمان بمدح/ شُغلنا بذم هـذا الزمان) (نحن غرقى/ ينقذنا نجمان . . . غرقان) .

وعلى أساس من بناء البيت يتدخل التوقع أو عدمه كفاعلية شعرية لاستيعاب قيمة القافية فَتَزْرَع كلمة القافية المكررة مُسْبقًا في البيت الشعري –كنواة صوتية – أفقًا لتوقعها ، من خلال مكونات نحوية تسبقها ، بحيث لا يؤدي التركيب إلا إليها ، خاصة في الأبيات التي تكون فيها هذه البؤر الصوتية المكررة موطن المفارقة أو التناقض ، سواء أكانت هي منبعها أو جارية عليها ، كما في الأبيات (١ ، ٥ ، ١١ ، ١٦ ، ٣٠) السابقة من القصيدة (١٤) . وسنضرب أمثلة أخرى :

– أحسنتَ ما شئت في إينـاس مُغْـترب ولو بلغت المنى

← أحسنت ماشيتا ب (٥١) ق (٦٧) .

– قدماه وراءه / وهو في العجز (م)

كساع ← ليس له قدمان ب (١٦) ق (١٤) .

– وجمال الأوان عَقْبُ جدود

↓

كل جد منهم ← جمال أوان ب (٢٤) ق (١٤) .

إن انعكاس نمط التركيب أو تكرار بعض المكونات ينذر بالتطابق .

أما في الأبيات التي تتكون كلها من جملة واحدة ويحدث بها التكرار السابق ، فإن كلمة القافية تمارس وظيفتها لا على أساس (المتوقع) بل على أساس (اللامتوقع) ؛ ذلك أن بين المتوقع واللامتوقع مساحة (للعادي) الذي لا يؤسس لإثارة فاعلية التلقي .

وبــلاد ورَدْتُهـــــا ، ذَنَبَ السِّـــــر
حـــانِ بين المهـاة والسَّـــرْحـــان
وعلى الدهر من دمـــاء الشـــهـــيـديـ
ــنِ علـي ونجلـه شـــــــاهـــدان

ب (٢١ ، ١٩) ق (١٤) .

فكلمة القافية وإن اتفقت مع كلمة العروض في جذر الاشتقاق إلا أن محور الدلالة بعيد تمامًا عن الآخر ؛ (فالسرحان : الذئب) أما (ذنب السِّرْحان : فهو الفجر الكاذب ، وإن اعتمد على معنى الذئب إلا أن الناتج النهائي مختلف تمامًا . (والشهيدين والشاهدان) مختلفان أيضًا وإن اتفقا في الجذر (ش . هـ . د)

جِــنٌّ إذا الليل ألقى سِـــتْـــره بـرزوا
وخفَّضوا الصوتَ كيما يَرْفَعُوا الصِّيتا

ب (١٥) ق (٦٧) .

فقوله (خفضوا الصوت) تغلق الطريق أمام كلمة (الصوت) لأن تتكرر بعد كلمة (يرفعوا) لئلا يقع التركيب في التناقض ، فإذا بالقافية تنفتح على مجانس آخر ليس له نفس الجذر (الصيتا) من (ص . ى . ت) يوهم التشابه في حين هو قائم على الاختلاف .

وعندما تشيع هذه القصائد التي تتوفر فيها هذه الظاهرة بنسبة واضحة تصبح ركيزة هامة من ركائز الإبداع في النص المدروس ، فكثيرًا ما تتجاوز نسبة هذه الأبيات ٢٠٪ من أبيات القصيدة ؛ ففي ق (١٤) السابقة (٢٢ .٥٪)وحفلت القصيدة (٣٣) بنسبة (١٩ .٥٪) وعدد أبياتها (٥٦) بيتًا هي (٣ ، ٩ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٢) وسننظر في هذا النص أيضًا في الأبيات التي تحتوي على جذر ينتهي بنفس الروي وبالتالي يصبح مظنة إمكانية الاشتقاق لإنتاج كلمة القافية ،

لكنه غير واقع :

وَقِيْلَ أفادَ بالأسفار مالاً
فقلنا : هل أفاد بها فؤادا
وإن تجد الديار كما أراد الْ
غريب ، فما الصديقُ كما أرادا
إذا الشِّعْرى اليمانية استنارت
فجدِّدْ للشّآمية الوِدادا
ورُبَّ مُبالغ في كَيْد أَمْر
تقول له أحبَّتُهُ اقتصادا
وَذِي أَمَل تَبَصَّرَ كُنْهَ أمْر
فَقَصَّرَ بَعْدما أشْفَى وكادا

ب (٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٥٣ ، ٥٤) .

عدد الأبيات قليل إذا ما قورن بالأبيات الأخرى ، أضف إلى ذلك وجود مسوغ لعدم التكرار . في ب (٤) تكرر الفعل (أفاد) نفسه قبيل القافية مما يضطر الشاعر في ضوء الدلالة ومستلزمات البناء إلى تخير كلمة أخرى . وعلى نحو من هذا كان البيت (٢٧) في الفعل (جدِّد) على صيغته الأمرية التي تتطلب مفعولاً بعدها . وفي البيت (٢٦) لم يتكرر مشتق من (و . ج . د) (تجد) إذ تكررت مفردة أخرى بنفسها (أرادا) . والبيت (٥٣) لم تكن المفردة (كيد) هي محور البيت لكن محوره هي (مبالغ) ، ولذا تحرك البناء النحوي في الشطر الثاني صوب معارضة ذلك المحور ، وكانت الكلمة النقيض هي القافية اقتصادًا ، والبيت (٥٤) القافية (كاد) مبنية أيضًا على الظرف (بعد) لكن ليس على لفظه ، فرغم تباعد هوية (كاد) عن الظرفية إلا أنه ينصرف أيضًا إلى الزمن ، لكن دون أن يعبر عن الحدث .

ويمكن لهذا الصدى القافوي أن يتسع ليشمل وحدة أكبر من الكلمة كما في البيت (٢٤) ق (١٤) :

وجَمَالُ الأوان عَقْبُ جُدود
كُلُّ جَدٍّ منهم جَمَالُ أوانِ

فالبنية الدائرية كما بانت في الرجل وولده المعقبون له وأحوالهم مع عصرهم

بانت كذلك في دائرية بناء البيت من خلال تفصيل الجمع (جدود) إلى أفراده المتمايزين (كل جد منهم) ثم جعل المسند مسندًا إليه والمسند إليه مسندًا .

وأحيانًا ما تنظر كلمة القافية إلى كلمة أخرى مماثلة لها تمامًا ويشكلان معًا وحدة موسعة تنظر لأخرى في أول البيت كما في ب (٢٥) ق (٤)

والعظيمُ العظيــمُ يَكْبُـــرُ ، في عـــيـ

ـنيـه منهـا ، قَـدْرُ الصـغـيـرِ الصـغـيـرِ

وتبدو في السقط نماذج أخرى كلمة القافية ترتبط بكلمة أخرى هي التي تتكرر ، لكنها تشكل بازدواجها مع ما بعدها طرف مزدوج ينظر لآخر يقابله :

راقَـــــهُم منظرًا وهابوه خَـــــوفًـــــا

فــهــو مِلءُ العــيــون مِلْءُ الصــدورِ

سَـــرَّ أهلَ الأمــصـار والبــدوَ حــتى

جــازهُمْ ، عــامِـدًا ، لأهْلِ القــبــورِ

خَـيْــرُ أيْدي الزمــان ، عند بـني الدُّنْـ

ـيــا ، أَتَـتْ في أوان خــيــر الشــهــورِ

إذ تلتزم صيغة نحوية واحدة هي هنا (المركب الإضافي) فتتكرر النواة الصوتية كمضاف ويتغير المضاف إليه ، لكن يظل للمركب الإضافي شكله البنائي الذي يسمح بإحداث التناظر .

(٢-٢-٣) إيقاع الوصل من التركيب إلى الدلالة:

لما كانت القافية – كما هو معلوم –ليست مجرد حروف الروي ، وإنما هي جماع قيم أخرى ؛كالوصل والخروج والردف والتأسيس إلى جانب حركاتها على اختلافها – كان إيلاءُ سائر مكوناتها حيزًا مناسبًا من النظر ضرورة لا ينفك عنها البحث في آليات بناء النص الشعري .

وما يدخل في باب الوصل عند العروضيين هو تاء الفاعل ، وكاف الخطاب وهاء الضمير التي لم يُسكن ما قبلها . كما يمكن لياء المتكلم أن تأتي في موقع الوصل أيضًا ، ولكن القصيدة العربية لا تحفظ لها – أعني ياء المتكلم – الالتزام الشكلي ، والمعول في ذلك ليس تقاليد النوع الأدبي فقط بل بنية اللغة نفسها هي المؤهلة–

لذلك ؛ إذ يتطابق معها- تمامًا- صوتيًا حركة الكسرة إذا ما جاءت في هذا الموقع المتميز فأُشْبِعت إلى الياء ، وكذا مع الياء الأصلية . فكأن التطابق الصوتي هو مسوغ التعاقب بينهم .

وفي هذه الحالة لا تستقل ياء الضمير مقطعيًا عن الروي على الإطلاق بل تُكَوّن معه على الدوام مقطعًا واحدًا . شأنها في ذلك شأن الياء الأصلية وياء الإشباع : على نحو ما نجد في القصيدة رقم (٣٩) :

(إدلالي ⟵ لالي /٥/٥ ⟵ ص ح ح - ص ح ح)
(عُذّالي ⟵ ذالي /٥/٥ ⟵ ص ح ح - ص ح ح)
(مالي ⟵ مالي /٥/٥ ⟵ ص ح ح - ص ح ح)
(غالي ⟵ غالي /٥/٥ ⟵ ص ح ح - ص ح ح)

فتتبادل الياءات الثلاثة داخل هذا المقطع الصوتي الوحيد الملتزم . ومن هنا لم يُكتب لياء المتكلم أن تحمل-على صعيد الاختلاف مع غيرها من المكونات اللغوية- في نظام اللغة خصائص بنائية تؤهلها لأن تتميز عندما تحتل موقع النهاية في البيت الشعري العربي ، في ضوء تقاليد هذا الفن ويصبح ورودها كوصل رهين بأي روي مكسور كإمكان من إمكانات متعددة .

ولم تختر الفاعلية الشعرية من الضمائر المتصلة وصلاً سوى هاء الغيبة في القافية ، ولم تعول على كاف الخطاب على الإطلاق أو على تاء الفاعل بشكل لافت . ويقدم الجدول المبين حصرًا بالقصائد التي تلتزم هاء الغيبة وصلاً لها :

(أ) هاء الغائب

	رقم القصيدة	عدد أبياتها	البحر
١	ق (٢٨)	٢٢	الكامل
٢	ق (٤٤)	٥٠	السريع
٣	ق (٥٢)	٦	الكامل
٤	ق (١٥)	٧٤	الطويل
مجموع		١٥٢	

(ب) هاء الغائبة

	رقم القصيدة	عدد أبياتها	البحر
١	ق (٤٥)	١٨	الكامل
٢	ق (٣٥)	٢٣	المنسرح
٣	ق (١٠٦)	٣٠	الكامل
٤	ق (٤٠)	٢٥	الطويل
مجموع		٩٦	

فمجموع الأبيات المحتوية على هذا الضمير في الوصل (٢٤٨ بيتًا) فتغدو النسبة المئوية للأبيات المنتهية بهاء الضمير في القافية (١٠ .٩٪) من مجموع أبيات السقط .

تضفي هاء الوصل قيمًا إيقاعية على النص هي من لوازمها متى جاءت ، والملاحظ على هاء الخروج انتهاؤها دومًا خلال الديوان بخروج ، دون الوقوف عليها ، حينئذ تشكل الهاء مع خروجها مقطعًا مستقلاً عن الروي الذي يستقل هو الآخر بمقطع منفرد دونما اعتماد قَبْلي ، ففي كلمات القوافي نطالع هذا الالتزام المقطعي :

لطيفه ← طيفه -/٥//٥ ← الروي مقطع هو الفاء (ص ح) ، الوصل والخروج مقطع هو (ص ح ح) .

زَنْدِه ← رندِه - /٥//٥ ← الروي مقطع هو الدال (ص ح) ، الوصل والخروج مقطع هو (ص ح ح) .

دجونها ← جونها - /٥//٥ ← الروي مقطع هو النون (ص ح) ، الوصل والخروج مقطع هو (ص ح ح) .

والقافية في القصائد الثمان السابقة - محل الدراسة - ثلاثية المقاطع باستثناء قصيدة المنسرح فقافيتها رباعية المقاطع ، وبذلك يكون التأكيد على القيم الصوتية ؛ فحجم الالتزام الكمي في ثلاثية المقاطع أوسع من القافية الثنائية ، (والملاحظ أن ورود القوافي الثلاثية المقاطع أقل عددًا من القوافي الثنائية حتى إن بحورًا كاملة لم تعرف هذه القافية كالوافر والهزج والمنسرح والمضارع[1] وهذا يزيد من ثراء القافية .

---

(١) د . أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري . [دون ناشر] ، ١٩٨٣ ، ص ٣٤ .

داخل هذا الالتـزام الكمي الثـلاثي ، ثمـة التـزام كـمي وكـيـفي للمـقطعين الأخيـرين ؛ مـقطع الروي ، ومـقطع الوصل ومـا ألحق بـه من خـروج . وبهـذا ظلت هاء الغيبة صوتيًا مكونًا لقيم صوتية ثابتة كمًا وكيفًا في إطار القافية . أما في قصيدة المنسرح حيث القافية الرباعية وهي أثرى بالطبع ، التزم كمًا وكيفًا بآخر ثلاثة مقاطع وكانت هاء الغيبة وما معها من خروج قيمة ثبات إيقاعي .

في القـصـيـدة (٢٨) انعكس إيقـاع هذا الوصل على البـيت ، فكانت كلمـة العـروض صـدى لكلمـة القـافيـة من حيث وصلهـا هي أيضًا بالهـاء لتتناظر نهـايتا العـروض والضـرب ، على نـحو مـا نجد في الأبيـات (١ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٢) أي ٨ : ٢٢ من جملة الأبيات ، حوالي ثلث القصيدة اعتمد هذا الإيقاع .

والهاء أيضًا تعيد تقطيع البيت صوتيًا ، فنلحظ في **القصيدة (٣٥)** أبياتًا الهاء فيها في العروض (٢ ، ٣ ، ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١٥) وأبياتًا الهاء فيها في الحشو (١ ، ٦ ، ٨ ، ١١ ، ١٩ ، ٢٢) ، وبالتالي لدينا أحد عشر بيتًا بين (٢٢ بيت) هاء واحدة على الأقل في كل بيت ، إما في الحشو أو العـروض . (بيت واحـد فقط اجـتمـعت فيـه هاء في العروض وفي الحشو) . هذا التخالف بين مواقع الهاء أنتج لدينا سلسلة من إيقاعات متخالفة ، لكنها مترابطة ، فلما انتظمت الهاء وصلاً على طول القـصيدة كان لهـا من الوضوح والبروز ما جعلها مركز ثقل صوتي جعلنا نمد خطوطًا فيما بينها وبين مثيلاتها في البيت . وبهذا تعيد الهاء تقطيع البيت صوتيًا ، فتتيح هاء الوصل في القافية وما بعدها من سكتة طويلة – تتيح سكتات أخرى متعددة أقل منها ، تتفاوت فيما بينها بحسب موقعها ، فسكتة العروض ليست كسكتة الحشو ، وكذا بحسب نحويتها ، فاكتمال المعنى ليس كافتقار الجملة إلى مركب نحوي تال . والنموذج التالي في هذه القصيدة يبين ذلك (الشرطة المائلة تفيد الوقف) :

١- تشـنـي عـلـيـك الـبـــــــلاد أنـك لا
تـأخـــــذ مـن رفـــــدهـا/ وتـرفـــــدهـا

٢- من ارتعت خــــيله الرياض بهـــا/
وكــــان حـــوض الصــفـــاء مــوردها

٣- فــفـي نبــات الرؤس تســرحــهـــا/
أنـت ، ومـــــاء الجــــــــوم تـوردهـا

٥- كم بمَكَرٍّ الطعـــان تحــســبــهـــا/

وكـم وراء الـعَـــــــــدّو تـطـردهـا

٦- أعــينهــا/ ، لم تزل حـــوافـــرها/

تَكْحَلُهـــا/ ، والغـــبـــار أثمـــدها

٨- لا رقـــدت مــقلة الجـــبـــان ولا

مَـتّـعـــهـــا/ بالكرى مُـسَـــهِّـدها

١١- لكل نفس ، من الردى ، ســـبب

لا يومـــهـــا/ بعـــده ، ولا غــــدُها

١٥- يكاد من قـــبـل أن يُجَـــرِّدُها/

يَعْـــتنِقُ الدّارعين مـــغــــمـــدها

١٩- قـائلهـا/ فـاضل ، وأفـضل من

قـــائلهـــا/ الألمعي مُنْشـــدها

٢٢- زَفَّ عـــروسًـا ، حُليـــهـــا/ كَلِمُ

تـنـجـــــــدُهُ تـارةً ويُـنْـجـــــــدها

أما إذا نظرنا إلى هاء الغيبة باعتبارها مقولة صرفية تحيل على مقولة دلالية ، فإن الوظيفة الإرجاعية للضمير سوف تغدو محل أهمية ونظر . ونطالع في القصيدة الخامسة والثلاثين على سبيل المثال أثر حلول الضمير في النص من خلال وظيفته الإرجاعية أو ما يحيل عليه من دوال .

تتوجه القصيدة إلى مخاطب واحد وإن تعددت بنياتها الموضوعية ؛ فتتناول فضله على البلاد ب(١) ثم خيلة وشجاعته ب(٢ : ٧) ثم تأملات في الجبن والشجاعة ب (٨ : ١١) ، يليه بأس الأمير ووصف سيفه ورمحه ب (١٢ : ١٧) ، ثم الحديث عن القصيدة التي كانت موضوع المراسلة بينهما ب (١٨ : ٢٣) .

وهنا كانت متعلقات الضمائر واحدة داخل كل فقرة ، وانصرفت هاء الغيبة في القافية والعروض بل الحشو أيضًا إلى موضوع الفقرة ، فكانت متعلقات الضمائر على التعيين هي : (البلاد – الخيل ؛ خيل الآخرين . ثم خيله واستطرد في الأخير– مقلة الجبان – النفس – سيوفه – رماحه – القصيدة وأضمر الإشارة إليها «جاءتك») .

وباستثناء البيتين (١٢ ، ١٣) من مجمل **القصيدة (٢٣ بيتًا)** سيطر نموذج بنائي

معين على النص ، قوامه وجود متعلق الضمير صريحًا كاسم في الشطر الأول من الفقرة ، ثم تنساب هاء الغيبة في المقطع كله لتشير إليه وتدعم وجوده . وباختلاف المتعلقات تختلف التمثيلات الواقعية لمرجعيات الوظيفة الإرجاعية للضمير .

وبالنظر إلى الكلمة التي يأتي معها الضمير بمثابة اللاحقة الضميرية ، يمكننا تصنيف المتعلقات إلى متعلق أساس هو الموضوع الرئيس ، ومتعلقات ثانوية تتصل بهذا الموضوع الرئيس وهي أحد وجوهه .على ما نجد في البيت السادس من نفس القصيدة السابقة :

أعـــينهـــا ، لـم تزل حـــوافـــرها

تكحلهـا ، والغـــبـــار إثمـــدهـا

فالضمير هو الآلية التي تلم التفصيلات وتربط مكونات المرجع الرئيس المتحدث عنه ، ومع التزامه في القافية يُتَوقع أن يكون موقع القافية هو موضع الألفاظ الدالة على الموضوع الرئيس أو مكوناته المتصلة به ، وكأنّ اللفظ الذي يمثل عنوانًا لحقل دلالي يقع في صدر البيت الأول من الفقرة ، وعلى طول القافية تقع مفردات حقوله الدلالية الحميمة ، ففي نفس القصيدة السابقة نجد : (الخيل) مرجعًا رئيسًا في فقرة ، حينئذ تكون القوافي (موردها – يقصدها : من القصد والتوجه – تطردها – إثمدها : ويعنى الحرب في عيونها) ومع (النفس) مرجعًا رئيسًا في فقرة ثانية نجد المفردات (مسهدها – مقودها – مخلدها – غدها) . مع (القصيدة) نجد (مولدها – مُنْشدها – جَلْمَدها) .

هذا خلاف ما جاءت به العروض من ألفاظ مماثلة تتناظر مع ألفاظ القافية نفسها . فمع الخيل نجد (تسرحها – تحسمها – حوافرها) . وكأن التناظر بين تفعيلتي العروض والضرب لم يكن حادثًا في موقع التفعيلتين فقط بل في أصوات النهاية ، وحتى إن لم تكن الحالة حالة تصريع ، بل في اجتماع ألفاظ من حقل دلالي واحد أيضًا .

ومع الناقة في **القصيدة رقم (٤٠)** نجد هذا الأمر أيضًا ، فمفردات القافية جُلُّها من حقل الناقة الدلالي ، وما استدعاها بالطبع هو هاء الغيبة في نهاية البيت . فالناقة ترافقها القوافي : (وجينها : الأرض الغليظة تطؤها – رنينها : الضجة الشديدة والصوت الحزين تصدره – شؤونها – وضينها : حزام الرحل– جنونها – ظنونها ، وفي الوصفين الأخيرين تشخيص – لجينها : ورق تُعْلَفُه الإبل مع الدقيق أو الشعير –

عيونها – جبينها) . وعلى هذا النحو أثر الضمير في اختيار كلمة القافية .

وعلى الرغم من أن المتعلِّق الرئيس (الموضوع الأساس) يذكر دومًا مرة واحدة ، بعدها تذكر أوصافه وأحواله ومفرداته إلا أنه كان ماثلاً دومًا من خلال ضميره العائد إليه ، وبالتالي يعمل «**الضمير بوصفه منبهًا مضيئًا ، تعيد علامته ، بدون انقطاع ، الانتباه إلى الموضوع المطروق**»[1] فكأن الإضمار كان دومًا عوضًا عن حضور متكرر للاسم الذي لم تكن الفاعلية الشعرية لتسمح بتكراره بلفظه في موقع القافية . ونضيف أيضًا أن مقولة الضمير بعامة بما فيها من تجريد من حيث الإشارة إلى عين مدلول خاص بها ، تسمح بخلق أفق للاتحاد الصوتي على طول النص في هذا الموقع – هذه المقولة تتنوع داخلها دومًا مرجعية هذا الضمير بحسب بنيات النص الموضوعية .

(٢-٢-٤) حول نحوية القافية:

يمكننا بحث نحوية القافية هنا بمعالجة كلمات القوافي من خلال وظائفها النحوية ، وأثر ذلك في النتاج الدلالي للبيت . على المستوى العمودي لبناء النص واطراد الأبيات ، تشتمل كلمة القافية على جذور إمكانات واسعة لتحقيق أوضاع جمالية متباينة ، تشارك في منح النص شعريته بمنحها خصوصيته البنائية . فالتزام مقولة نحوية في موقع القافية يهيئ لإنتاج سلسلة تركيبية خاصة يخرج بها النص على هيئة مخصوصة في الأداء ؛ فالقافية تهيئ لاستخدام منظم ونسقي للمقولات النحوية نفسها .

تتدخل حركة الروي (فتحة – ضمة – كسرة) في تحديد المقولات النحوية الشاغلة لكلمة القافية ، التي تحدد بدورها إمكانات خاصة يحددها نسق اللغة ، من مجموعها يكون اختيار الكلام . وهيئة اطراد أشكال مخصوصة يخلق بين القصائد نوعًا من التمايز ويسم كلاً منها بأبنية أسلوبية مخصوصة ، هي تفاعل فعل الاختيار مع فضائه ، فكل اختيار نهائي في السلسلة النظمية (قافوي) سوف يفرض أو يحدد أشكالاً بعينها للاختيار قبله (هذا مع الأخذ بطبيعة المتغيرات الأخرى الصرفية

---

(١) د . جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية . ص٢١٥ .

والدلالية النابعة أيضًا من الاختيار المتعين نفسه) .

ففي قصائد الروي المفتوح تنفتح إمكانية الاختيار على المفعولات بأنواعها ؛ التمييز ، الحال ، الظرف ، خبر كان ، اسم إن ، والنواسخ حروفًا وأفعالاً كفيلة بتحويل الجملة الإسمية مرفوعة الطرفين لإنتاج ركن منصوب من أركانها الإسنادية . أيضًا الأفعال المسندة للمفرد الغائب أو الاثنين وما إلى ذلك من إمكانات ، وكذلك النعت والتوكيد .

وعندما تصبح كلمة القافية نعتًا فإن الاحتمالات السابقة سوف تكون هي احتمال ما قبل القافية لا القافية نفسها . لكن الشائع من باب المنصوبات مقولة المفعول ، ولعل هذا هو وضع اللغة الأصيل نفسه بعيدًا عن الاختيار المتعين ، فهي مقولة شائعة ككلمة منصوبة سواء في القافية أو الكلمة التي قبلها ، وسائر النماذج تؤكد شيوع الأولى (ككلمة للقافية) أما الأخرى (شيوع المفعول به قبل كلمة القافية النعت) فتبين من النماذج التاليةمن القصيدة (١٧) :

ب (١٦) تَضَمَّنَ منه (أغراضًا بعادا)

ب (١٧) كررت (معنى مستعادا)

ب (٢٠) سيلقى دُوَيْن مكاني (السبع الشدادا)

ب (٣٩) تخال ربيعهم (سِنَةً جمادا)

ب (٥٧) أفُلٌّ به (اليمانية الحدادا)

فلم يرد في القصيدة بيت كلمة القافية فيه صفة إلا كان قبلها مفعول به ، وهو بالتأكيد نمط شائع لشيوع المفعول به نفسه ، لكن يبقى أنّ تجاور النعت والمنعوت (مفعول به غالبًا) سمة غالبة وأصيلة في قصائد هذا الروي المفتوح .

وفي القصيدة الأولى :

ب (١١) جاعل غابه (الأسل الطوالا)

ب (٢٦) فقد أمن (المثقفة النِّهالا)

ب (٤٧) سقوا أضيافهم (شَبِمًا زلالا)

ب (٥٢) فجشمهن (أربعة عِجالا)

ب(٧٣) فَرَنَّق يشرب (الحَلَقَ الدِّخالا)

ب (٧٧) توالت سحائب تحمل (النُّوبَ الثقالا)

هذه هي النماذج التي جاءت فيها كلمة القافية صفة ، جاء في كلٍ مفعول به قبلها ، وفي نموذج واحد جاءت الكلمة قبل القافية معطوفة :

ب (٤٣) علمته خداع الإلف والقيل المحالا .

وكانت هذه الكلمة معطوفة على مفعول به أيضًا .

وما نود أن نؤكده الآن وفيما يلي ، هو أن موقع القافية ومحدداتها كثيرًا ما يفرضان استخدامًا منظمًا ونسقيًا للمقولات النحوية نفسها . **ففي القصيدة (٦٣)** نمط يعتمد على (المفعول- الصفة) :

ب (١٩)- ويرضى الخِلّ (هنديًا صقيلا)

ب (٢٢)- أفاض بصفحة (سَجْلاً سجيلا)

ب (٢٥)- رآه رعى به (كلأً وبيلا)

ويمكننا أن نلحق به (المعطوف على المفعول - الصفة)

ب (١٣) فما تدري أخلخالاً مَشُوفا يُقِلُّ الرُّسْغَ أم قيدًا ثقيلا

نمط آخر يعتمد (خبر الفعل الناسخ- الصفة)

ب (١٥)- وعاد شبابه رخْصًا غسيلا

ب (٢٠)- فعاد مُبْيضًا نحيلا

ب (٣٦)- لكان لقاؤك الحظ الجزيلا

من تناسق هذه الأنماط المحدودة تبدو القصيدة كتأليفات خاصة لإنتاج نمط خاص من الاستخدام اللغوي المتميز ، فإن كان الاستخدام ذاته ثابتًا بين الشعر والنثر ؛ فإن هيئة استخدامه وشكله تختلف بينهما .

ولننظر إلى عمل الصفة ككلمة للقافية في إحدى قصائد الروي المحرك بالكسر . حينئذٍ تستلزم كلمة القافية أن يأتي قبلها اسم مجرور بحرف جر أو بالإضافة ، أو تابع لمجرور .

فتأتي الأبيات في القصيدة (٣١)على النحو التالي :

ب (٨) - تُطلى بقار ولم تجرب كأن طليت
بسائل من ذَفارى العِيْس ، مُنْباع

ب (١٢) - ورُبَّ ظهر وصلناها على عَجَل
بعصرها في بعيد الورْدِ لمّاع

ب (١٤) – وكم قصرنا صلاة ، غير نافلة
في مَهْمَه كصلاة الكَسْف شعشاع
ب (١٥) – وما جَهَرْنا ، ولم يَصْدح مؤذننا
من خوف كلّ طويل الرمح خدّاع
ب (١٨) – وغَسْل طِمْريَّ سبعًا من معاشرتي
في البيد ، كُلَّ شجاع القلب شرّاع
ب (٢١) – اسمع أبا حامد – فتيًا قصدت بها
من زائر لجميل الوُدّ مبتاع
ب (٢٧) – كأن كل جواب ، أنت فتيا ذاكِرُهُ
شَنْفٌ يُناط بأذْنِ السّامع الواعي

هنا نلحظ شيوعًا غير قليل للصفة في احتلال موقع القافية ؛ سبعة أبيات بين ثلاثة وثلاثين بيتًا . كذا نلحظ دور البناء النحوي– من خلال مركب الصفة بالاشتراك مع المركب الإضافي–في إنشاء سلسلة من المتشابهات التي تَنْطَوي على وجوه متناظرة للخلاف على وجهها الآخر ؛ فبدلاً من التجاور الشائع للصفة والموصوف ، يدخل المركب الإضافي الذي هو جزء من مركب جَرّي أكبر فاصلاً بينهما :

ب (٨) كأن طليت بسائل (من ذفارى العيس) منباع .
ب (١٤) في مهمه (كصلاة الكسف) شعشاع .
ب (٢١) فُتْيا قُصِدْتَ بها من زائر (لجميل الود) مُبْتاع .

فتتجه ميزة القافية – عبر اختيار الصفة ككلمةٍ للقافية ومن خلالها– إلى الموصوف . فبعد أن كانت علاقة بين مفردتين متجاورتين غالبًا ، دخل فاصل لفظي فيما بينهما لتتسع المساحة التي يمتد عبرها تعلق الصفة بموصوفها . ونجد في الأبيات الثلاثة السابقة هذا الالتزام المقولي النحوي : [حرف جر + اسم مجرور + حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه + صفة] . وبذا يُؤَخَّر ارتباط الصفة بموصوفها .

وعندما تعلق المركب الجَرِّي بالصفة نفسها لا الموصوف تقدم عليها ليحتل نفس الموقع الشكلي السابق وإن اختلف مرجع الضمير .

من زائرٍ لجميل الودِّ مبتاع ⇐ من زائرٍ مبتاعٍ لجميل الوُدِّ

وعندما عادت الصفة إلى التجاور مع موصوفها كان هذا في نموذج واحد فقط ب (٢٧) ، وعدا ذلك تجاورت مع صفة سدت مَسَدَّ موصوف محذوف :

وصلنا بعصرها في بعيـــد الـــــورد لماع ⇐ في مكان (جَعْجاع) بعيد الوِرْد لمـــاع
ب(١٢)

من خوف كل طويل الرمح خـــــــــداع ⇐ فـــــارس طويـــل الرمح خـــــداع
ب(١٥)

من معاشرتي في البيد كل شجاع القلب شَرّاع ⇐ كل رجل (من البدو) شجاع القلب شراع
ب(١٨)

وبذا لا يعود التجاور بين الصفة والموصوف (الذي سَدّت الصفة الأولى مسده) تجاور اسمين مفردين بل تجاور اسم مع شبه جملة (مركب إضافي) .

ولعل فيما سبق إرهاص باختلاف عمل المقولة النحوية ذاتها بحسب تغير العلامة الإعرابية ، فتغير الأخيرة حَوّل مدار احتمالات الأنساق التي تولدها المقولة النحوية لكلمة القافية ، فتنهمك المقولة النحوية (الصفة هنا) خلال حركتها في النصوص في نشاطات نحوية متباينة ، رغم وقوعها في نفس الموقع البنائي من البيت ، أعني موقع القافية .

إن تفاوت ورود القافية نعتًا بين القصائد يسم حالات التمثل العظمى والصغرى ويميزها . ففي الروي المحرك بالفتح يسود الشيوع المحدود للصفة في موقع القافية ، فالقصيدة (١٧) ستون بيتًا منها خمسة فقط على الصفة ، والقصيدة (٦٣) التي عدد أبياتها ثمانية وثلاثون بيتًا سبعة أبيات فقط منهم على الصفة ، وستة أبيات فقط في القصيدة الأولى من مجمل مقداره واحد وثمانون بيتًا ، وبيتان اثنان فقط في القصيدة (٦٧) بين واحد وخمسين بيتًا ، ولم تحتوِ القصيدة (٣٣) وعدد أبياتها ستة وخمسون إلا على أربعة أًبيات ، هذا في حين خلت القصائد أرقام (٢٤) ، (٧٤) ، (٧٥) ، (٥١) وأبياتها على الترتيب (اثنا عشر بيتًا ، خمسة عشر بيتًا ، ثلاثون بيتًا ، أحد عشر بيتًا) .

في مقابل كل هذا الاطِّراد تأتي **القصيدة** (٥) وعدد أبياتها خمسة وخمسون بيتًا ليحتل فيها أربعة عشر بيتًا موقع القافية :

ب(٢) فــصــــادف جــــفنه (جـــفنًا قـــريحـــا)
ب(٣) حـــســـبت الليل (زنجـــيًـــا جـــريحـــا)
ب(٥) ويمـــمـــــــــــوا (دارًا طـروحـــــــــــا)
ب(٧) إذا مـــــــا آنسـت (بـرقًـــــــا لموحـــــــا)
ب(٨) أعلمــتنى بأن وراءها (سَـقـمًـا صـحـيـحـا)
ب(١٢) ومـــثلُك من رأى (الرأي النجـــيـــحـــا)
ب(١٥) فـرس كـريم يكون مليكه (رجـلاً شـحـيـحـا)
ب(١٩) فَـــــمَجَّ لَبَـــــانُهُ (لبنًـا صـــــريحـــــا)
ب(٤١) وهبن لعُـجْـمـهـــا (نسـبًـا صـــريحـــا)
ب(٤٤) وأنـلـتـنـى (الحظ الـربيـــــــــجـــــــا)
ب(٤٥) أفـــدتنى (أجـــلاً فـــســـيـــحـــا)
ب(٤٦) ولكـن لـم تزل (مـــولى صـــفـــوحـــا)
ب(٤٩) وغَـــــرّق فكرك (الفِكْر الطمـــوحـــا)
ب(٥٠) فـــتـــبنا منه (توبتنا النصـــوحـــا)

النماذج السابقة أردنا إثباتها على النحو السابق لملاحظة تعاقبها على مسافات غير متباعدة في النص بما يسمح بملاحظتها بوضوح ، وملاحظة اطراد العلاقة النحوية المتميزة في موقع القافية . والنمط الغالب عليها (فعل + مفعول + صفة) . فإذا ما تفاوت حال بعض الأبيات من حيث توافر الركن الأول (الفعل) فإننا لا نعدم في موقع الركن الثاني اسمًا منصوبًا على المفعولية – وهو الغالب الأعم –على أنه مفعول أول أو ثان وفي كل النماذج كانت كلمة القافية[1] الصفة تأتي لتؤسس معنى جديدًا

(*) والنعت في العربية إزاء معناه ينقسم إلى نعت تأسيس أو مؤسس ؛ وهو الذي يدل علي معنى جديد لايفهم من الجملة بغير وجوده .ونعت تأكيد أو مؤكد ؛ ويدل علي معنى يفهم من الجملة بدون وجوده وآخر نعت توطئة ؛ بأن يكون النعت جامدًا ، وغير مقصود لذاته والمقصود هو ما بعده ؛ وإنما ذكر السابق ليكون توطئة وتمهيدًا لنعت مشتق بعده يتجه القصد إليه والأخير علي خلاف واسع في توجيهه النحوي .

ومن قبيل النعت المؤسس : «راقني الخطيب الشاعر» . ومن النعت المؤكد : «تخيرت من =

في البيت لم يكن ليستفاد دونها . فرغم الإلحاح الواضح على مسألة الإيجاز خاصة في سياق الإبداع الشعري ، إلا أن الأمر مرجعه إلى السياق خاصة مع استحسان الإطناب في سياقات أخرى . والحشو من دلائل الإطناب ، على أنه عُدَّ أحيانًا حالاً ملازمة للشعر بالضرورة ، «**وليس أدَلّ على ذلك من أن شعراء العربية من قدماء ومحدثين قد ركبوا هذا العيب واستعملوه بإفراط ، ذلك أن الصرامة الفائقة التي يمليها الوزن وتقتضيها القافية ، لابد من أن تجنح بالشاعر إلى أن يستدعي بعض ما لا يفيد معنى أو يصيب غرضًا**»[1] ، ولما كان الحشو في الشعر الموزون ضربة لازب من حين إلى آخر فإن «**الشاعر الحاذق هو الذي يستطيع توظيفه ليفيد بزيادته أمرًا ، فيخفي الحشو العالق بقافيته أو بيته ، كأن يجعل لمعناه ظلالاً تمنحه قوة وعمقًا يتضاءل إزاءهما ما اضطر إليه من إضافة أو فضلة ، وهو ما يمكنه من أن يخرج من رداءة الحشو إلى زيادة فنية أطلق عليها القدماء اسم الإيغال الذي اعتبره بعضهم شكلاً من أشكال البديع**»[2]

ومن باب أن الشعر يطيل الوقوف إزاء صفات ما يذكر من أشياء ، يصبح مقبولاً تمامًا شيء من الإطناب ، لكن شرط الإضافة الدلالية التي يشير إليها البلاغيون يعصم البيت من اللغو أو الزيادة غير المفيدة التي تصبح عبئًا على البيت . يقول مایاكوفسكي أن كل صفة بالنسبة إليه حينما تكون في الشعر تصير بفضل ذلك

= الأطباء النطاسِيّ البارع» . ومن النعت الموطّئ : «استعنت بأخ أخ مخلص» فكلمة « أخ» الثانية نعت غير مقصود لذاته ، وإنما المقصود هو المشتق الذي يليه .

والصفة المؤسسة- خاصة- بين أمرين ؛ بين كونها (فضلة) في عرف النحاة ، وبمفهومهم الذي يؤخرها عن طرفي الإسناد في تقديم أسس المعنى ، وبين معنى جديد تقدمه لا يفهم من الجملة بغير وجوده ، تضرب به المقولة حينئذ في حيز الحشو البلاغي وحدود الإطناب ، خاصة إذا كنا في موقع له خصوصيته كموقع القافية من البيت .

(١) د . أمجد الطرابلسي : نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة . ترجمة : إدريس بلمليح . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر- المغرب- ١٩٩٣ . ص ١٣٧ .

(٢) د . أمجد الطرابلسي : السابق . ص ١٨٧ .

نعتًا شعريًا ، بما في ذلك «كبير» و«صغير» في أسماء أزقة موسكو [1] فانضواء الصفة التي كانت (عادية) في سياق ما هو (غير عادي) يضفي عليها شكلاً جديدًا من الحضور يسوغ إعادة النظر إليها . يقول ياكبسون «**إن الشعر لا يكمن في أن نضيف إلى الخطاب زخارف بلاغية لكن الشعر يستلزم إعادة تقويم شامل للخطاب ، ولكل مكوناته كيفما كانت**» .[2]

وبملاحظة العينة السابقة - معظم قصائد الروي المفتوح وبعض قصائد الروي المكسور - تبين لنا الوظيفة التأسيسية هي الوظيفة المُطْبِقة على النعت في هذا الموقع من البيت خلال الديوان كله ، بشكل يُرْتهن فيه وجودها بزيادة مفيدة تضاف إلى البيت متحققًا بذلك إحدى آليات البناء الشعري أعنى «الإيغال» ، هذا عن الآلية نفسها أما قيمتها الحقيقية فلن تبين إلا من خلال القيمة النوعية التي تضفيها هذه الصفة المؤسسة . وفيما يلي بعض نماذجها :

يا رَوّعَ الله سوطي كم أروع به

فؤاد وجناء مِثل الطائر الحَذِر

ب (٢١) قَ (٢) .

مع الاستغناء عن الصفة ربما يستفاد ضعف الناقة أمام السوط من خلال عقد المشابهة بين الناقة العظيمة الوجنتين والطائر الصغير الضعيف ، لكن الوصف (الحذر) ينقل الصورة من إطار المقارنة النوعية إلى المشهد الحركي ، فيتجلي الطائر فَزِعًا مُرَوعًا في نهاية البيت ، واختيار صيغة الوصف نفسها أدخل في التشبيه ، فتدل صيغة (فَعِل) على ما هو عَرَضي من الأدواء ، إذ بنوا الثابت على (أَفْعَل) والعارض على (فَعِل)[3] ، وبذلك ينتقل هذا الحال (العارض) إلى الناقة ، فيغدو فزعها مشروطًا ومشروطًا فقط بهذا السوط الذي يروعها به . وبذا يحافظ أيضًا على إثبات قوتها

---

(١) عن رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ص ٦٠ .

(٢) رومان ياكبسون : السابق نفسه .

(٣) د . فاضل صالح السامرّائي : معاني الأبنية في العربية . الطبعة الأولى- نشر جامعة الكويت ، جامعة بغداد- ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م . ص ٧٨ : ٨٤ .

في الأصل (وجناء) بعزو فزعها – حتى غدت كالطائر الحذر – فقط إلى هذا السوط .

وعلى نحو من هذا قوله في القصيدة نفسها :

يُحِسُّ وَطْءَ الرزايا ، وهي نازلة
فينْهِبُ الجَرْيَ نَفْسَ الحادثِ المَكِرِ
ب (٣٩) ق (٢) .

فالفرس من فَرْط حدته ودقة حَواسّه يُحِسُّ الحادث عند نزوله ، أو كما قال في البيت السابق عليه :

كأنّ أُذْنيه أعطت قلبه خبرًا
عن السماء بما يَلْقَى من الغِيَر

يحس بما يمكر به فيجعل نفسه (نفس الحادث) نهبًا لجريه (جرى الفرس) . والحادث أقرب إلى النوازل ، وفي سياقاته بعامة ما يرشح لمصائر أليمة تقع ، أما وصف (المكر) فيجعلنا شهودًا على نيته (نية الفرس) ، والوصف على هذا الاشتقاق الدال على العَرَضية لا الرسوخ أو الاستقرار يجعل من فعل (الحادث) هذا الذي يطارد فيه ذلك الفرس ليمكر به نزوة خانه فيها تقديره ، داءً عرض له ، فإما أن يشفيه يأسه من اللحاق به أو يتلفه داؤه عَدْوًا في إثره .

والنعت في قوله :

فهن أقلامك اللاتي إذا كتبت
مجدًا ، أتت بمداد من دم هَدَرِ
ب (٥١) ق (٢) .

من قبيل الإيغال أيضًا ؛ فيجعل البيتُ من الرماح أقلامًا لكتابه المجد ، ويستبدل لها الدماء بالحبر ، وربما وقفت الصورة عند هذا الحد على أعتاب القياس والاستدلال ؛ لاشتراك كل منهما (القلم- الرمح) في تخليد فعله ، لكن الوصف يضيف بدلالته معنى إباحة الدم وسفكه في موقف العداء ، ويضيف بدلالة صيغته (هدر) المبالغة في معنى اسم المفعول (مهدور) .

وقولـه :

فـلا تحسـب الأقمـار [خلقًا][*] كـثـيرة

فَــجُــمْلَتُــهــا مـن نَـيِّـرٍ مُـتَـرَدِّد

ب (٥) ق (٨) .

لمّا كـان مـدار المعنى على تشـابه السـابق مع اللاحق الخـالف في المجد والكرم والتمثيل ؛ لذلك بتوهم وجود بدور كثيرة لطلوع البدر ثم غيابه ثم مجيئه ، رغم واحديته ، فجملتها من نَـيِّرٍ واحد . هذا ما يقرره لكن الوصف (متردد) يصيب مركز البيت وهو تجدد الخفاء والتجلي أو الطلوع والغياب ، شأنه شأن الدلالة الحاصلة في البيت السابق عليه ، لكن على نحو أقل طرافة .

ومـا البـدر إلا واحـدٌ غـيـر أنّه

يغـيـب ويأتي بالضـيـاء المُجَـدِّد

ب (٤) ق (٨) .

فالوصف الأول (متردد) أكثر حياة وحيوية من الأخير (مجدد)

وإضافة وصف (المطرد) في قوله :

فَـمَـرَّتْ إذا غَنّى الرَّديف وقـد وَنَـتْ

تَزِفُّ زفـيـفًـا كـالنَّعـام المُطَـرَّدِ

ب (٣٨) ق (٨) .

إيغال في سرعة الناقة ؛ فإذا ما سمعت غناء الرديف بالمدح طربت وزال عياؤها ، وخَفّت فكانت كالنعام بولغ في طردها .

(٢-٢-٥) الغريب وعلاقته بموقع القافية:

يحدد الدرس اللساني التراكيب اللغوية بوصفها نتاج تفاعل مستويين من العلاقات[1] بين الوحدات اللغوية هما : مستوى العلاقات النظمية

(*) في الأصل : خلقٌ .

(١) حول ذلك يراجع راجع فردينان دي سوسور : علم اللغة العام . ترجمة : د . يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة النص العربي د . مالك يوسف المطلبي – بيت الموصل العراق– ١٩٨٨ . ص١٤٢ : ١٤٥ .

(Syntagmatiques الأفقية) وهي علاقات، تكتسبها الكلمات في الحديث، تعتمد على الطبيعة الخطية للغة، حيث تترتب هذه الكلمات بصورة متعاقبة في سلسلة الكلام، وعن ذلك الترتيب التعاقبي أو ذلك الربط الخطي بين العناصر ينشأ النظم. ومستوى العلاقات الاستبدالية (Paradigmatiques رأسية) وهي علاقات تكتسبها الكلمات خارج الحديث عندما ترتبط معًا في الذاكرة، من خلال اشتراكها في أمر ما بحيث تؤلف معًا مجموعات تتميز بعلاقات متنوعة (وهذه الارتباطات التي تقع خارج الحديث لا يدعمها الترابط الخطي، ويكون مكانها في الدماغ، فهي جزء من الذخيرة الداخلية للغة التي يملكها كل متكلم). وفضلاً عن المجاميع التي تستند إلى المقارنة بين العناصر، التي تشترك في صفة أو أكثر تستطيع تلك الارتباطات الفكرية أن تخلق مجاميع أخرى؛ فالعقل يدرك طبيعة العلاقات التي تربط بين هذه العناصر، ثم يخلق عددًا من المجاميع الإيحائية (الاستبدالية) يساوي عدد العلاقات المتنوعة الموجودة بين العناصر. فالكلمة تستطيع دائمًا أن توحي بكل ما يرتبط بها على هذا النحو أو على ذاك

وعلى حين تدل العلاقات النظمية (السنتاكم) على نظام من التعاقب وعلى عدد ثابت من العناصر، فإن العناصر في المجموعة الاستبدالية (الإيحائية) لا تقع في نظام ثابت أو عدد ثابت، فالكلمة تشبه المركز في مجموعة فلكية، يلتقي فيها عدد غير محدود من العناصر المتشابهة. وإذا كانت العلاقات النظمية هي علاقات حاضرة تعتمد على عنصرين أو أكثر يقعان في سلسلة حقيقية فعّالة، فإن العلاقات الاستبدالية تربط بين العناصر (بصورة غِيابيّة سلسلة ممكنة) على الذاكرة.

كانت هذه رؤية دي سوسير لطبيعة تلك العلاقات، لكن في حيز البيت الشعري وما يتبعه من التزام قيم وزينة وقافوية معينة- تتعدل الإمكانات المتاحة لعمل كل من المستويين؛ فيتراكب النظام النظمي مع نظام آخر هو النظام الوزني، الذي يُعَدّل بدوره من إمكانيات الاختيار من تجمعات الوحدات اللغوية في القوائم الاستبدالية. وعند موقع القافية تقل فرصة الكلمات القابلة للاستبدال في ذلك الموقع لما تتعرض له حينئذ من شروط عدة للاختيار على رأسها التوافق الصوتي والعروضي/ الصرفي والدلالي. فتدخل القافية كعنصر ضاغط على المحور الاستبدالي بما ينطبق على المحور النظمي. بمعنى أنها تحد بشكل هائل من عدد العناصر المكونة

لسلسلة العناصر الغائبة والقابلة للاستبدال أو الحلول في ذلك الموقع من السلسلة النظمية .

هذا الاتجاه نحو حصر سلسلة العناصر الاستبدالية يقابله أيضًا اتجاه نحو حصر آخر للسلسلة النظمية - فثمة تعديل لابد أن يقوم بين الوحدة الحالّة والوحدات المحيطة بها-ليلتقيا عند نقطة واحدة ، هي مراد المنشئ ، ومتجه نتاجه . ولما كانت كلمة القافية هي الأخيرة في التتابع الخطي لمكونات التراكيب الشاغلة للبيت الشعري -حتى وإن كانت في غير محلها في النمط الشائع للتراكيب - فمازالت الأخيرة والنهائية في التعاقب الزمني لمكونات البيت . من هنا كانت فرصة الاختيار أمامها محدودة بشكل ينحو بها إلى اختيار الغريب (غير المألوف الشائع) من حصيلة الشاعر اللغوية التي تتسع باعتبار اللغة وسيلة هذا الجنس الأدبي وغايته . يضاف إلى هذا أنه بموجب أن آخر كلمة أو وحدة لغوية في السلسلة النظمية أو التعاقب الخطي لمكونات البيت ، لا يعني بالضرورة أصالة موقعها على هذا الوضع في أصل التقدير ، بل هو وضع مُحَوّل عن وضع آخر في أصل التركيب عُدِلَ به عنه- يمكننا افتراض أن موقع القافية بما له من ميزة بنائية غالبًا ما يجتذب المفردات الغريبة نفسها لما لها هي أيضًا من جماليات بذاتها تثيرها في النص .

عند هذا الحد تتأسس- نظريًا على الأقل- علاقة بين الغريب في النص الشعري وموقع بذاته في بناء البيت ، لكن هل للكلمة الغريبة قيم في ذاتها؟

يقول لوتمان عن الكلمة الغريبة إن «**شأنها في النص كشأن الجسم الغريب حين يلقى به في سائل ما ، إنه حين يلقى به يثير على سطح السائل ما يثيره من البلورات والفقاقيع ، يجلو خصوصية المحلول المذاب ، وهكذا تفعل «الكلمة الغريبة» حين تنشط بنية النص بمجرد عدم تطابقها الوهلي مع هذه البنية**» .(١)

ما نقصده من غرابة لا يعني التنافر النظمي بين مكونات الجملة أو عدم التواؤم ،

---

(١) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة . ترجمة د . محمد فتوح أحمد - دار المعارف . ص١٥٤ .

بل المغايرة والاختلاف في ألفة الكلمات ، وهي أمور تستنبط من الأثر الكلي للتركيب . وإذا سرنا مع لوتمان في تشبيهه لها (بالشوائب التي تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءاً) حسب تعبير تولستوي ، فإنها هي التي تجعلنا نحس بنية العمل ، تلك التي لا يُشْعَر بها إلا في حالين ؛ حال مقارنتها ببنية أخرى أو حال تعرضها لصدع في نظامها . وهذان الأمران وحدهما- كما يقول- هما وسيلتا تنشيط البنية وفيهما سِرّ حياة النص الأدبي .

ومسألة المفردات الغريبة فضلاً عن عملها كمثيرات داخل النص نفسه فإنها تعمل كأبنية ثانية تشير إلى ثقافة الشاعر(*) في وضع ربما كانت هذه الدلالة الثانية أولى بالحضور ، إذ تتخفى تحت قناع موضوع ما ، لكنها تشف عن تجربة أصيلة مع النظام (نظام المجتمع وما يجسده من سلطة على الكتابة بوصفها سلطة بين الذات والآخرين) ، يفكك فيها أبو العلاء بعض مكوناتها (ثقافة اللغة) حتى ينتقل من واقع المسود إلى واقعية السيادة ، وتتحول اللغة من سلطة تُمارَس عليها إلى أداة يمارس فعلها ، ويتحقق وجوده من خلالها ، وهو فيما يرى - ورأى غيره أيضًا- أهل لذلك . فالكتابة لديه وجود ، ليس وجودًا ذاتيًا فقط ، بل بالمعنى الاجتماعي أيضًا .

وإذا عدنا لتلك العلاقة بين الغريب وموقع القافية بعينه فإنّ تركز هذه الكلمات الغريبة / منشطات البنية في موقع القافية يزيد من تحصنها بقيم جمالية أخرى تسهم في إنتاج الفعل الشعري إذ تغدو بؤرة هامة للمعنى حتى من خلال مناوشتها أفقًا من آفاق التلقي هو محصلة المفردات . وكل ذلك يشارك في حيازة القافية لقيم بنائية متعددة يغاير بها الشكل بالتبعية غيره من الأشكال ، ويوغل في خصوصية بنائية لهذا النمط الكتابي ، الشعر .

ونعمد الآن إلى مدارسة العلاقة بين المفردات الغريبة وموقع القافية ، بفحص القوائم التي أعدّها محققو الشروح للديوان في فهرس ، حيث أثبتوا فيها المفردات الغريبة ، كما هو متعارف عليه في عمل التحقيق . ونحن بهذا نعتمد في تحديد الغرابة على حدس هؤلاء المحققين الأثبات «أهل الاختصاص» بوصفه حدس العالم

(*) وغريب السقط أقل بكثير إذا ما قيس الأمر بغريب رسالة الغفران أو الصاهل والشاحج وغيرهما من نثر المعري وحسبنا توضيحات التحقيق في كُلٍّ لكننا ندرسة هنا بصورة نسبية إلى سائر المدونة .

الخبير الذي يصلح معيارًا منهجيًا للحكم ، وكما يقال فاختيار الرجل جزء من عقله وذوقه .

لكن هل ما يُحَدَّدُ للمعاصرين ومن قَبْلَهم- بوصفه من الغريب ينطبق أيضًا على المتلقي زمن المعري؟ مع رفضنا لتاريخية النص الأدبي وتقبله فقط على أساس استحضار الذائقة اللغوية التاريخية المعاصرة لزمن إبداعه ، مع هذا فإن الذائقة اللغوية -فيما نرى - لم تنفصم بل لم تتفاوت كثيرًا ، مع التسليم بمسائل التطور ، فالمظلة اللغوية التي تظل متحدثي العربية مازالت ، محتفظة بكيانها الثابت الأصيل ممثلاً في القرآن الكريم وأدبيات الثقافة العربية ، بما يحول دون تكوين تلك الفجوة اللغوية ، التي ربما نجدها في الثقافات الأخرى التي تفتقد ذلك النص المثال ، النص الأب ، النص المسيطر ، أعني القرآن الكريم بما هو نص ديني لغوي متوغل في أعماق الثقافة العربية ، وبما نشأ حوله من أدبيات امتدت لتشمل- ضمن ما اشتملت- الكتابة الشعرية .

مشكلة الغريب قائمة وإن تفاوت تكييفه ، وها هو المعري في سقط الزند يُطْلب منه شرح للسقط فيشرح غريبه (شرح ما يُشْكل) ويشرحه التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢) هـ ، وكذا يفعل البطليوسي (٤٤٤ - ٥٢١) هـ وأيضًا الخوارزمي (٥٥٥ - ٦١٧هـ) ، خلال مائتي سنة تصنع هذه الشروح الأربعة على الأقل ، بما فيها شرح الشاعر نفسه باعتباره لغويًا في المقام الأول .

والذي نضع تحته خطوطًا عدة رواية التبريزي التي يقول فيها «**ثم اتفق بعد مفارقتي إياه أن بعض أهل الأدب سأله أن يشرح له ما يشكل عليه من سقط الزند ، فأملى عليه إلى الدرعيات**» لقد أشكل بعض السقط على أهل الأدب ، وهم بالطبع أهل صناعة واحدة . ونحن نثبت للأديب مقدرة لغوية ربما تسمو على مقدرة الناقد نفسه ، ذلك أن القدرة اللغوية لدى الناقد قدرة فهم وتذوق ، أما القدرة اللغوية لدى المبدع فينضاف إليها قدرة إبداعية بها أيضًا .

وبعيدًا عن ثقافة المحققين أو تفاوت ثقافة المتلقين ، فإن تلك المفردات التي حصرها المحققون في تلك القوائم تحمل على الأقل وفي أضيق الأحوال (غرابةً نسبية) عن سائر مفردات النص نفسه ، فليكن النص هو معيار ذاته ، وأتصور ذلك ضمانًا كافيًا لتميز تلك المفردات عن مجمل النص .

القوائم المعدة بالشروح مرتبة ألفبائيًا بحسب أصل الكلمة ، وبذلك لا يتدخل شيوع حروف بعينها كروي في تشكيل هذه القوائم[1] ؛ ففي (أكم) نجد (الإكام- الأكم) ، وفي (جلل) نجد (الأجلّة- الجلال) وفي (حرب) نجد (حرائبه- الحرباء- محرب) ، وهذا سيضمن لنا عدم تكرار المفردة بين جدولين أو أكثر ، فلفظة مثل (آجمون أو إجل) سترد فقط في باب الهمزة ، (ميهال) سترد في الهمزة من المادة (أهل) ولن ترد في الهاء ، أو اللام وسنبحث قوائم (الهمزة- الجيم- الحاء- الراء- اللام- الهاء) .

وينظر للكلمة على محاور ثلاثة :

أ) موقع القافية/ موقع الضرب .

ب) موقع العروض .

جـ) موقع الحشو .

ونضيف موقعًا رابعًا كشفت عنه مدارسة العينة ، هو موقع الكلمة السابقة على كلمة القافية ، شريطة أن تكون كلمة القافية مرتبطة بها ارتباطًا بنائيًا بصورة مباشرة كالعطف أو الوصف .

سنفترض أن متوسط طول البيت عشر (وحدات/ كلمات) تقريبًا ، ومن ثم فإن نسبة توارد المفردة في كل وحدة من وحدات البيت حوالي ١٠٪ هذا هو المعدل المفترض ، وانحراف النسبة عن ذلك يغدو ذا دلالة ملحوظة تنتظر التفسير .

والجدول التالي يقدم توزيع الكلمات الغريبة – بحسب قائمة اللغة التي أعدها المحققون – على وحدات البيت الشعري .

(١) سنستبعد بالطبع من قوائم المفردات ما يتصل بالدرعيات ، وكذا بعض الأخطاء النادرة في الطباعة في بعض المفردات التي لا تشير بدقة إلى صفحتها أو بيتها . كما سنأخذ في اعتبارنا تكرار المفردة الواحدة في نفس البيت بين القافية أو العروض أو الحشو .

	قوائم الحروف المدروسة					
	الهمزة	الجيم	الحاء	الراء	اللام	الهاء
مجمل كلمات القائمة المدروسة	٨١	٤٣	٤٥	٧٩	٣٥	٣٥
عدد الكلمات الموجودة فى موقع القافية	٣٣	٢٠	١٢	٣٦	١٦	١٧
ونسبتها المئوية	٪٤٠,٧	٪٤٦,٥	٪٢٦,٧	٪٤٥,٦	٪٤٥,٧	٪٤٨,٦
عدد الكلمات الموجودة فى العروض	٣	٤	٥	٦	٣	٣
ونسبتها المئوية	٪٣,٧	٪٩,٣	٪١١,١	٪٧,٦	٪٨,٦	٪٨,٦
عدد الكلمات الموجودة قبيل القافية	٦	٥	٤	١	٢	٢
والقافية معطوفة عليها مباشرة	٪٧,٤	٪١١,٦	٪٨,٩	٪١,٣	٪٥,٧	٪٥,٧
عدد الكلمات الموجودة فى سائر الحشو	٣٩	١٤	٢٤	٣٦	١٤	١٣
ونسبتها المئوية	٪٤٨,١	٪٣٢,٦	٪٥٣,٣	٪٤٥,٦	٪٤٠	٪٣٧,١

ونلحظ من الجدول ما يلي :

موقع تفعيلة العروض وإن كان متميزًا عروضيًا ، إلا أن المفردات الغريبة لم تنشئ علاقة خاصة معه ، أو بمعنى آخر ، لم يحمل قيمة خاصة في عملية التوقع المتعلقة بالغريب ، ولعل ذلك راجع لاستئناف الكلام بعده في الشطر الثاني على اختلاف مع تفعيلة الضرب التي هي انتهاء للبيت تركيبيًا .

جاوزت الكلمات في موقع القافية النسبة المعتادة للتوارد (١٠٪) وبلغت (٤٢٪) أى أربعة أضعاف المتوسط المنتظر ، وحسبنا مقاربتها لنسبة سائر كلمات الحشو . وتدخل حينئذ الكلمات الأكثر غموضًا – حال وقوعها في القافية – مع هذا الموقع في علاقة جدلية تأخذ منه قدر ما تعطيه ، فيزيد موقع القافية من قيمتها وأثرها بالنسبة لسائر البيت ، ويزيد وقع القافية وتميزها دلاليًا فوق ما لها من قيم إيقاعية . فالقافية كما نقول دائمًا التقاء مميز لتفاعل المحور الاستبدالي مع المحور النظمي في النص .

وفيما يتعلق بالكلمة التي قبل كلمة القافية ، عند فحص أحد القوائم ولتكن قائمة (الجيم) طالعتنا النماذج التالية :

يا حبـذا البـدو حيث الضَّبُّ مُحـتَـرِشٌ
ومــنـزلٌ بــين أجْـــــراع وأجـــــزاع
ب (١٧) ق (٣١)
بُـناةُ الـشِّـــعــــر مــــا اكـــفـــوا رَويًّـا
ولا عـــــرفـوا الإجــــازة والـسِّـنـادا
ب (٤٣) ق (١٧)
وقـــد أدْمَـْـت هـواديهـــا العـــوالي
وأنـضــــبــــهـا الـتـــجـــاول والـطِّـرادُ
ب (٢١) ق (٦)
نَـسْـــــــري إذا هفـت الجنوب لعـلـنـا
نخـض حـــســـيس جنائب رواحـل
ب (٣) ق (٢٩)
يذقن بني العـــصـــاة اليـــتم صِـــرْفـًا
يتــــركـن الجــــآذر والـسِّـــــخـالا
ب (١٩) ق (١)

كل كلمة كانت قبل كلمة القافية عدها المحققون من الغريب ، جاءت كلمة القافية بعدها من الغريب أيضًا! وغرابتها آتية من عدم ألفة الحقل الدلالي نفسه المنتمية إليه تلك الكلمات ، ولما كان العطف وسيلة الربط النحوي بين كل كلمتين ، فإننا لا نستبعد على الإطلاق أن تكون كلمة القافية من نفس الحقل وبالتالي نتوقع غرابة مماثلة .

- (أجراع وأجزاع) ، فالجَرْع هو الكثيب من الرمال ، والجِزْع من الوادي منعطفه وكلاهما من حقل الصحراء . والتبادل ممكن بينهما دون اشتراط ترتيب لمناسبة الوزن والروي .
- وغموض لفظي (الإجازة ، السنادا) لكونهما من مصطلحات العروض القاصر علمه على أهل العلم بالشعر وصناعته .
- و(التجاول) يعنى الذهاب والمجئ في الحرب ، ومأخوذ أيضًاعلى التفاعل من

جـال يجـول ، (الطراد) يعنى المطاردة والاتبـاع من طارد يطارد ، والاثنان من مفردات حقل الحرب .

- و(الجنائب) هنا الخيل المقودة ، وربما كانت الإبل ، لكن صَرَف إلى الخيل مجئ الرواحل بعدها وهي الإبل التي يُرْحل عليها .
- و(الجآذر)- أولاد بقر الوحش ، والسِّخال ، ولد الضائنة (أنثى الضأن) .

وكأننا بوجود تلك المزدوجات تُدَعِّم كل مفردة من وجود الأخرى ، فتؤكد معنى دقيقًا مشتركًا بين مفردات كل حقل (كالإجازة والسناد) بوصفهما (عيبًا وضعفًا) ، (الجآذر والسخالا) باعتبارهما من الوحش صعب الاصطياد ، وهكذا ، ثم تضيف تعدد مظاهر المعنى كلمات : (التجاول- الطراد) .

(٢-٢-٦) اختزان كلمة القافية للوجهة الدلالية للبيت:

البنيـة الشعـرية في ظل نظام البيت على درجة عـاليـة من التنظيم سـواء على مستويات البيت المنفردة أو بحسب تراكب هذه المستويات معًا .

وسنبحث هنا بعض جماليات تراكب موقع القافية مع مستوى الدلالة ، وفاعلية ذلك في بناء النص ولن يقودنا إلفُ ظاهرة ما ووضوحها إلى الاعتقاد بعرضيتها ؛ فإمكانية عزل الظاهرة الشعرية وفحصها في كيانات نصوص عدة ، والتقدم على طريق نمذجتها أولى دلائل أصالتها في بناء الشعر .

ما تؤكده لدينا النصوص هو أن كلمة القافية تختزن الوجهة الدلالية للبيت . ولا نريد لها هنا أن تلخص بمفردها البيت الشعري ، فقط هي كثيرًا ما تحمل قدرًا كبيرًا وربما أكثر من غيرها - من الاتساق مع (وجهة المعنى) ولزومه . وإذا اعتددنا بالاطراد فموقع القافية هو الموقع الركين بالنسبة لدلالة البيت . إنها على الأقل كثيرًا ما لا تنفصل عن الحقول الدلالية الحميمة من وجهة معنى البيت ككل . وعندما نحاول أن نحدد موضوعًا للبيت أو لعدة أبيات ، فنحن فقط نحدد (وجهة المعنى) لأنه لا تعبير عن معنى للبيت خارج البناء اللفظي للبيت نفسه .

سنحدد في القائم الأيمن وجهة المعنى أو ما يتفرع عنها من وجهات أدق بحسب ترتيب الأبيات ، وسنطالع في القائم التالي بعض المفردات ذات العلاقة الواضحة والتي تنبئ بوضوح عن وجهة البيت الدلالية بما يقدم تبئيرًا لوجهة المعنى العامة ،

فيدعم الحضور الأخير لكلمة القافية حضور المعنى الماثل في سائر البيت . وهو ما سيبين في القائم الأيسر .

وسنبدأ بفحص **القصيدة** (٦٧) وهي من قصائد مرحلة واضحة في نضجه الفني تتعلق بعض أبياتها بأبي القاسم التنوخي إلى جانب تعدد موضوعاتها .

الفكرة (وجهة المعنى)	كلمة القافية	وجه العلاقة
ذكر بغداد نار السيف	١) لا تكرى بتكريتا ٢) أيدى مصاليتا ٣) غذتها رجال الهند تربيتنا ٥) مكينا وتثبيتًا	تكريت بلد بين بغداد والموصل ، فهي من متعلقاتها المصلات الماضى من الأمور ، انسحب فضاء السيف وحدته على هذه الأيدي التي تُشَبّ بها نار السيف ، فمازالت (مصاليت) تبرق بما هو صفة للسيف وتؤدي إليه . : التربية ، وتربية رجال الهند للسيوف هي مقصد البيت كلمة القافية تحمل وظيفة السيف للمالك ؛ التثبيت
الموت قرين سيفه	٦) يصبر فيه الموت مسئوتا	: مخنوقا ، وأراد الحصر . تقرر مسئوتا علاقة التلازم بين الموت والسيف
وجوه المنايا	٧) أوجه جِنّانٍ عفاريتا	فوجوه المنايا لقبحها ومهابتها عفاريت .
فلوله من الضرب	٩) آثارًا مخافيتا ١٠) هراميتا	أي خافية ، وهي منتهى تشبيه ما على السيف من فرند بآثار نمل دبت على رمل فتركت آثارًا خفية . مجموعة آبار متقاربة . وهي بعينها محل الإبداع في دلالة البيت ، فجعل فلول السيف آبارًا حفرتها ركبان الردى فيه لِتَرِدْ عليه الأرواح كهذه

		الهراميت ، وهي مثلها في التقارب أيضًا .
ارتعاد السيف لاهتزازه وحدته	١١) تصويتا ١٢)مكبوتا	التصويت فوق الرعدة والاهتزاز . مردودا ، وهو دليل حدته .
استضافة القوم	١٣) بيتا	قوت ليله ، وهو من حوائج الضيافة ونفيها عنهم وإثبات السيف فقط دليل شجاعة وبسالة .فقوتهم السيف لا الطعام .
قوم محنكين كالجن	١٥) كيما يرفعوا الصيتا	ذكر أفعالهم التي يكون بها يكون الصيت ، مبلغ تشبيههم بالجن
المرأة : رائحتها كالمسك : دمعها : قرطها : عبادة جمالها	١٧) مفتوتا ٢٠) ياقوتا ٢٢) وماروتا ٢٣) طاغوتا ٢٤) لاهوتا	صفة المسك ، بما يجعله يضوع وينتشر وهو مناط البيت . معلوم عن الدر وما هو ثمين من قبيله تشبيه دمع العين به . وجهة المعنى عن سحر المرأة وجمالها . بلوغ جمالها حد الدين والعبادة كدعوة فرعون ، ولا يخلو الأمر من طغيان هو طغيان الجمال . ارتباط شدة الجمال بالعبادة والضلال .
مخاطبة السحاب عن الممدوح	٢٨) فحييتا	تحية السحاب الحامل لتحية الشاعر لمن يهوى ، تحية الممدوح .
سؤال أخوة الممدوح	٣٠) أوخيتا	الأخوة هي كلمة القافية وهي وجهتها
عدم نسيان المكارم وذكر المودة	٣٢) أنسيتا	النسيان
علاقة مع النبي موسى (عليه السلام)	٣٣) نوديتا	وجهة البيت تقوم على استحضار موقف موسى والتصنيع عليه باعتباره

		الكليم المنادى وتشبيهه للممدوح والشاعر ، مع الفارق .
فراق الأم وضيق ذات اليد في بغداد .	٣٦) مسفوتا ٣٧) أن موتا ٣٨) إصليتا	: القليل البركة ، وهي وجهة البيت في ماله الذي زال ووقته الذي لم يسعفه بملاقاة أمه . رحيل أمه وزوال ماله هي مأساته في البيت ، وهذا التلاشي لم يتجسد إلا في كلمة القافية . السيف المنصلت : الماضي ، وهو وصف الدليل الذي يلتزمه الشاعر رجاء لقاء أمه .
دعاء لدجلة وبغداد	٤٠) تشتيتا ٤١) طالوتا	الوجه السالب للقاء والحميمية . الشرب من دجلة للشاعر ، واختبار الاصطفاء والإيمان لجند طالوت .
لم يطلب عطاءً عفة وكرامة	٤٢) تقويتا ٤٣) القوت	من القوت . من القوت أيضًا .
شكوى عدم الوصال	٤٤) مبتوتا	من بت الوصال وهو محور الأبيات .
إدانة إدانة البحتري لبغداد	٤٥) حوشيتا ٤٦) تبكيتا	هذا الدعاء الأخير (حوشيتَ) هي مداخلة المعري على إدانة البحتري لأهل بغداد وجوارهم ، يتوجه بها إلى الممدوح وبها يخصص له الكلام . كذا الكلمة الأخيرة تحمل موقف المعري من البحتري .
حفظه العهد	٤٧) موقتا	كلمة القافية تحمل لزوم حفظ العهد كلزوم الصلاة

وتجلية هذه الفكرة سوف يقودنا إلى تعديل القول بأن «**الكلمة التي تحتل موقع القافية تتحول حمولتها الإخبارية والمعنوية ، فتصبح مشحونة أكثر مما كانت عليه**

في موقعها الاعتيادي خارج اندماجها بالوقفة الوزنية . . . هذه الحمولة تتأتي من موقع القافية في نهاية البيت ، فنهاية القافية هي التي تُصَعِّدُ الحمولة الإخبارية والمعنوية للقافية وليس العكس»(١) .

فمع تقريرنا لفاعلية موقع القافية في إثراء الحمولة الإخبارية والدلالية للكلمة إلا أن العلاقة كثيرًا ما تكون جدلية بين موقع الكلمة وحمولتها ، فالكلمة تستحوذ بأصل البناء على مساحة واضحة ومميزة من جهة البيت الدلالية أو منطق الفكرة . إن العلاقة متبادلة التعاضد

ولئلا يغدو الأمر- اختزان كلمة القافية للوجهة الدلالية للبيت- مظنة تحصيل الحاصل فسنقدم قوائم نفحص فيها علاقة الكلمات بمواقعها من حيث فاعليتها في بناء المعنى العام ، وما إذا كان هذا الموقع من البناء العروضي يوطئ لعلاقة ما مع المعنى .

والكلمات إزاء المعنى كلمات «غير حيادية» تعني دلالة مميزة تنصرف إلى الموضوع وأخرى «حيادية» ، وهي لا تقدم معنى يتصل بهوية الموضوع ذاته ، وإن كانت تحدد شكله ، وبالتالي لا تعطي الخصوصية التي نبحث عنها ، كالأدوات والحروف والظرف أو تلك التي تحمل قدرًا من الإبهام مثل (كل ، بقية ، جميع ، معظم . . .) وغير ذلك ، وربما كانت المواجهة مع النص واعتبار السياق هو ما سوف يفرز لنا هوية الكلمات .

وإذا كان الموضوع يتعدى الكلمات بشموله وامتداده ، فإنها بحال لا تنفصل عنه . سنفحص حيادية الكلمات في مواقع معينة في البيت هي مظنة الاهتمام أو مؤدية إليه ، وهي الكلمة الأولى من كل من الشطرين والأخيرة منهما ، وقبل الأخيرة في كل ، والكلمة الموجودة قبل الكلمة الأخيرة من البيت ، وهو إحصاء يكاد يستقطب البيت كله .

والقصيدة (٤٨) نموذج لذلك . (والعلامة * تشير إلى الكلمة غير الحيادية) .

---

(١) من تعليق د . محمد بنيس على آراء لوتمان وتينيانوف بكتابه : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر ، المغرب- ١٩٨٩م . ج١ ص ١٩٦ .

رقم البيت	الكلمة الأولى من الشطر الأول	الكلمة قبل الأخيرة منه	الكلمة الأخيرة من الشطر الأول	الكلمة الأولى من الشطر الثانى	الكلمة الثالثة من النهاية	الكلمة قبل الأخيرة	كلمة القافية
١	هو	❋يلم	❋خيال	وبعض	❋ صدود	❋الزائرين	❋وصال
٢	❋فتى	عن	❋قسماته	ولا	إلا	❋هيبة	❋وجلال
٣	إلى	❋العتاق	❋سواهما	لها	❋نشاط	❋بالكماة	❋زمال
٤	❋فجاش	وهو	❋كتائب	❋وخرت	❋الشهب	وهي	❋نصال
٥	❋فوارس	❋للخيل	❋أقدمي	وليس	غير	❋الرؤس	❋مجال
٦	لهم	الذي	❋مضى	من	ليس	فيه	❋قتال
٧	❋بأيديهم	❋العوالى	كأنما	❋يُشَبّ	على	❋أطرافهن	❋ذبال
٨	❋ومأكولة	❋مرهفة	❋الظبي	❋براها	❋قراع	دائم	❋وصقال
٩	❋حكت	❋الخراد	❋وفعلها	وليس	إلا	❋الغمود	❋حجال
١٠	❋وجاد	❋والركض	بعدما	❋أضَرَّ	❋مَطْلٌ	❋وطال	❋سؤال
١١	❋فسيف	❋الدم	❋قانيء	❋وطِرْفُ	مما	❋يثير	❋جلال
١٢	وكيف	❋الحسين	❋مخالف	❋ويُحَدّثُ	عن	❋أفعاله	❋فيهال
١٣	❋بنى	❋الحرب	❋مُرّة	وهل	❋طعن	عنكم	❋ونصال
١٤	وهل	❋الليالي	عليكم	❋وما حان	❋شمس	❋النهار	❋زوال
١٥	وهل	❋النواصي	❋عوابساً	❋رعال	❋ترامى	❋خلفهن	❋رعال
١٦	لها	على	❋الحصى	ولكنها	عند	❋اللقاء	❋جبال
١٧	فإن	❋الحرب	مَرّة	❋وتعصمكم	❋شُمّ	❋والأنوف	❋طوال
١٨	ففي	❋غارة	❋مشمعلة	وفى	❋عام	❋غزوة	❋ونزال
١٩	❋خذوا	بعد	هذه	❋ولا تحسبوا	❋العام	فهو	❋مثال
٢٠	ألا	❋غزاهم	❋فأذعنوا	❋فعاد	فيما	لديه	❋عيال
٢١	وفى	❋المخاصة	❋عفِّه	وهن	❋ماء	❋النفوس	❋نهال
٢٢	وقد	❋فرساتهن	❋صوارم	❋وحطم	فى	❋لباتهن	❋إلال
٢٣	❋يردن	وهي	❋غريضة	❋ويتركن	❋الماء	وهو	❋ذلال
٢٤	❋تجاوزه	كل	❋طِمِرَّة	❋تماذج	فيها	❋دم	❋ورُوال

٢٥	❋فدانت	حتى	❋تجادأت	كأنّ	❋قتال	❋الفيلقين	❋جدال
٢٦	وقد	أنك	❋حتفه	على	بعض	❋الموقنين	❋يخال
٢٧	فما	يكونوا	❋فريسة	ولا	أن	❋يقصدوا	❋فينالوا
٢٨	فإن	❋يخشاه	مثله	❋ويأمن	منه	❋آرض	❋ونمال
٢٩	ولم	منه	وإنما	❋صراهن	منه	أنهن	❋ضئال
٣٠	فلا	فى	❋ضيائه	على	عند	❋النماء	❋هلال
٣١	فما	❋تقده	❋عرامة	ولا	لست	فيه	❋جمال
٣٢	❋وفىّ	❋المعالى	❋بقية	وعندي	❋عَيٌّ	❋البليغ	❋مقال
	١٤	٢٠	٢٥	١٦	١٥	٢٣	٣٢

- وهنا نلحظ تدرجًا نحو الكلمات غير الحيادية اللصيقة بالموضوع من الكلمة الأولى في الشطر الأول إلى الكلمة قبل الأخيرة منه فالأخيرة .
- ونلحظ كذلك تدرجًا أيضًا في الشطر الآخر نحو القافية .
- ويحقق موقع القافية أعلى معدل إشغال على مستوى كلمات البيت ؛ فلا تند كلمة واحدة بعيدًا عن الحدود العالية للطاقة الإعلامية للكلمات . فالنهاية المكينة للبناء الدلالي والتركيبي للبيت- أعني القافية- هي التي تجتذب تلك الكلمات ، فلا نجد في القافية تلك النهايات التي نجدها في الشطر الأول رغم استقلاله التركيبي ، نحو قوله ق (٤٨) :

وهل أظلمت سحم الليالي عليكم ،
وما حان من شمس النهار زوال
ب (١٤)

خذوا الآن ما يأتيكم بعد هذه ،
ولا تحسبوا ذا العام ، فهو مثالُ
ب (١٩)

فإن أبا الأشبال يخشاه مثله ،
ويأمن منه آرضٌ ونمالُ
ب (٢٧)

وسنجري الفحص نفسه على القصيدة (٥٨) أيضًا . ونتائجه يقدمها الجدول التالي .

رقم البيت	الكلمة الأولى من الشطر الأول	الكلمة قبل الأخيرة منه	الكلمة الأخيرة من الشطر الأول	الكلمة الأولى من الشطر الثاني	الكلمة الثالثة من النهاية	الكلمة قبل الأخيرة	كلمة القافية
١	❊طربن	❊البارق	❊المتعالي	❊ببغداد	لهن	وما	لي
٢	❊سمت	حتى	كأنها	❊بناريه	هنا	وثَمّ	❊صوالي
٣	إذا	لو	❊رؤوسها	❊تمدُّ	فى	❊رؤس	❊عوالِ
٤	❊تمنت	❊والصراة	❊حيالها	❊تراب	من	❊أينق	❊جِمالُ
٥	إذا	❊سترت	❊وجوهها	كأني	❊عمرو	❊والمطي	❊سعالي
٦	وكم	مع	❊الصبا	إلى	لولا	❊حُبْسه	❊بعقالِ
٧	ولولا	❊للمرء	❊صاحبي	❊بسيفك	❊قيدها	فلست	❊أُبالي
٨	❊أأبغي	❊أرى	مثلها	❊سفائر	❊ليل	❊سفائن	❊آل
٩	وهن	❊جبن	❊وادياً	❊توهمتنا	منهن	فوق	❊جبال
١٠	لقد	❊الخيال	❊فهاجني	فهل	❊الإبل	❊طيف	❊خيال
١١	لعل	❊أراها	❊جذابها	❊ذوائب	❊طلح	❊بالعقيق	❊وضال
١٢	❊ومسرحها	❊أحوى	كأنها	إذا	فيه	❊ذوات	❊حجال
١٣	❊حلمنا	❊الكهول	وهذه	❊شوارف	❊تزهاها	❊حُلوم	❊إفال
١٤	❊ترى	❊باكياً	فكأنه	❊فصيل	❊الخَلْف	❊رَبٌّ	❊عيال
١٥	❊فآبك	❊الجال	❊معرضاً	❊وأزرق	❊وارْع	❊ناعم	❊بال
١٦	❊ستنسى	❊بالفلاة	❊نميرة	❊كنسيانها	❊وِرْداً	❊بعين	❊أثال
١٧	وإن	❊أجنَّ	❊صدودها	فقد	❊وَجْداً	❊نفوس	❊رحال
١٨	ولو	لم	❊تفق	من	إلا	❊والقلوب	❊خوال
١٩	❊تذكرن	❊بالمناظر	❊آجناً	عليه	❊الأرض	❊فروع	❊هدال
٢٠	❊وأعجبها	❊العِضَاه	❊أنوفها	بمثل	❊إبار	❊حُدِّدَت	❊نصال
٢١	❊تلَوْنَ	❊الحنين	❊مُنزّلاً	عليهن	❊الصبر	غير	❊حَلال
٢٢	❊وأنشدن	❊المطايا	❊قصيدة	❊وأودعنها	❊الشوق	كل	❊مقال
٢٣	❊أمن	أمْ	❊رواية	❊أتتْهُنَّ	❊علم	لهن	❊خال

٢٤	كأنّ	❋والمثالث	❋بالضحى	❋تجاوب	❋غيد	❋رفعن	❋طوال
٢٥	كأنّ	❋تزدهى	به	❋ضمائر	في	❋الخطوب	❋ثقال
٢٦	❋بكى	❋لامس	❋الكرى	له	❋جفن	❋مسه	❋سجال
٢٧	❋فليت	منه	❋لصحبتي	❋بِرَوْقَىْ	مثل	❋رَوْق	❋غزال
٢٨	ومن	❋جناح	❋غمامة	❋تشبهها	❋الجنح	❋أُمّ	❋رئال
٢٩	❋تهاداني	حتى	❋تحُطَّني	على	❋ريح	❋بالفرات	❋شمال
٣٠	فيا	❋داري	وإنما	❋رماني	❋الدهر	منذ	❋ليال
٣١	فهل	❋المعرة	❋قطرة	❋تُعيث	❋ظمآن	ليس	❋بسال
٣٢	❋دعا	❋الغرام	❋فأقبلت	❋رعال	❋الهم	بعد	❋رعال
٣٣	❋يُغِرْن	كل	❋غارة	يكون	عند	❋الصباح	❋توالي
٣٤	❋ ولاح	❋نون	❋إجادها	❋يجاري	❋الكاتب	❋ابن	❋هلال
٣٥	❋فذكرني	❋السماوة	❋بادناً	❋شفا	❋بدر	❋السماءة	❋بال
٣٦	وقد	لها	❋عنميّة	❋بإدمانها	❋الأزْم	❋شوك	❋سيال
٣٧	❋تقول	❋والدمع	❋ناظم	على	❋الوعساء	❋شوك	❋سيال
٣٨	لقد	❋الحلي	❋أختنا	فما	إلا	❋سُموطَ	❋لآلي
٣٩	فإن	❋للناظمين	❋دموعنا	❋فأنتنّ	منها	❋والكثيب	❋حوالي
٤٠	❋جهلتن	❋الذوب	❋عندنا	❋رخيص	وأن	❋الجامدات	❋غوال
٤١	ولو	❋ظننتن	لاغتدت	❋مسافة	❋البَرِّ	❋سيف	❋أوال
٤٢	❋أإخواننا	❋الفرات	❋وجِلّق	❋يد	لا	❋خبّرتكم	❋بمُحال
٤٣	❋أنبئكم	❋العهد	❋سالم	❋ووجهي	لما	❋يبتذل	❋بسؤال
٤٤	وأني	لغير	ما	❋تيممه	❋غيلان	عند	❋بلال
٤٥	❋فأصبحت	❋بفضلي	وحده	على	❋أنصاري	❋وقلّة	❋مال
٤٦	❋ندمت	❋العواصم	بعدما	❋غدوت	❋السَّوْم	غير	❋مغال
٤٧	ومن	❋الشمس	❋عاطل	❋وليل	❋بأطراف	❋الأسِنّة	❋حال
٤٨	❋وشعث	❋الصوارم	❋والقنا	❋وليس	إلا	❋الكماة	❋فوال
٤٩	❋أروح	❋المنايا	❋وأتقي	❋تدنُّس	أو	❋ذميم	❋فِعال
٥٠	إذا	❋خليل	❋تَصَرَّمت	❋عَلِقْت	❋بِخِلٍّ	❋غيره	❋بحبال
٥١	ولو	❋البدر	❋قاعد	لما	❋يومي	❋رفعتي	❋وجلال
	٢٩	٤١	٤٠	٣٥	٣٣	٣٩	٥٠

وهذه الأبيات ق (٥٨) وإن لم تجر على التسلسل الذي سارت عليه أبيات القصيدة السابقة خاصة الشطر الأول ، لتعدد تلك الأبيات التي يتصل فيها البيت تركيبيًا بين الشطرين ؛ مما يسمح بزيادة واضحة لورود الكلمات الحيادية في موقع القافية ، وإمكانية الورود هذه المتاحة بسبب من إمكانية تعلق الشطر الأول بالثاني ، هي التي تتأخر باحتمالات الكلمة التي تمثل نهاية الشطر الأول عن كلمة القافية .لكن تظل نهاية البيت تنحدر لتحقق معدلات عليا قبيل القافية (٣٩) ، وأعلى معدل على الإطلاق في موقع القافية (٥٠) .

الفصل الثالث:

شعرية الدلالة

(٣-١) شعرية المقطعة:

ثمة أسئلة كبرى تطرح حول النص في بنائه الكلي وانتظامه في قصائد أو مقطعات ، وهل ثمة علاقة بين طول النص وآليات شعريته؟ أيضا ثمة حوار نقدي حول أصحاب القصائد وأصحاب المقطعات . ما القصيدة أولاً وما المقطعة؟ وإلى أي منهما انحازت مدونتنا؟ وهل ثمة آليات خاصة تدخلت لإنتاج القصيدة الطويلة؟ ما أوجه ترابطها؟ وهل ثمة نظام خاص اتبعته؟ كيف كانت المقطوعات؟

أسئلة كثيرة نحاول إثارتها أو التماس معها .

وفيما يلي فحص لأطوال الأشعار في السقط بحساب البيت كمدخل لمناقشة القصيدة والمقطعة ، والجدول الخاص بها كما يلي :

عدد أبيات القصيدة أو المقطعة	رقم القصيدة أو المقطعة بحسب الشروح	مجموع الأبيات
٢	ق (٢٠/٨٢/٧٨)	
٣	ق (٢١/ ٢٣/ ٨٠/ ٧٠)	٦٩
٤	ق (٨١/٩/٢٢/٧١)	
٥	ق (٤٦/٥٥/٣٠)	٣٪
٦	ق (٥٢/٧٦/٧٩)	
٨	ق (٧٣/٣٦/٧٧)	
١٠	ق (٥٠/٣٢/٧٢)	٣١٣
١١	ق (٥١/٧٤/٢٩)	
١٢	ق (١٠/١٢/٢٤/٥٦)	١٣,٨٪
١٤	ق (٥٤/١٣/٥٧)	
١٥	ق (٧٤)	
١٦	ق (٥٣/٣٩)	

١٧	ق (٢٥/٦١)	
١٨	ق (٤٥/٦٥)	
١٩	ق (٣٤)	
٢٢	ق (٢٨)	
٢٣	ق (٣٥)	١٢٣
٢٥	ق (٣٨/٤٠)	٥,٤٪
٢٨	ق (٤)	
٣٠	ق (٥٧)	
٣١	ق (٧)	
٣٢	ق (٤٨/٤٩/١٨)	٣٣٢
٣٣	ق (٣١/٢٦)	
٣٤	ق (٢٧)	١٤,٦٪
٣٧	ق (٣٧)	
٣٨	ق (٦٣)	
٤٠	ق (١٩)	
٤١	ق (١٦)	١٧٠
٤٣	ق (٦٩)	٧,٥٪
٤٦	ق (٤٢)	
٥٠	ق (٤٤)	٥٨١
٥١	ق (٦٧/٦/٨/٥٩/٥٨)	
٥٣	ق (٤١)	٢٥,٦٪
٥٥	ق (٥/٦٨)	
٥٦	ق (٣٣)	
٥٧	ق (٦٢)	
٦٠	ق (٥٨)	
٦٢	ق (١٤)	٤٤٩
٦٤	ق (٤٣/٦٦/٦٤)	

٦٧	ق (٣)	٪١٩,٨
٦٨	ق (٦٠)	
٧٤	ق (١٥)	١٤٩
٧٥	ق (٢)	٪٦,٦
٨١	ق (١)	٨١ ٪٣,٦

وسنرتب النسب المئوية لشيوع متوسطات طول القصائد في الجدول التالي :

التسلسل	النسبة المئوية	متوسط طول الشعر
١	٪٢٥,٦	٥٠ : ٥٩
٢	٪١٩,٨	٦٠ : ٦٩
٣	٪١٤,٦	٣٠ : ٣٩
٤	٪١٣,٨	٨ : ١٩
٥	٪٧,٥	٤٠ : ٤٩
٦	٪٦,٦	٧٠ : ٧٩
٧	٪٥,٤	٢٠ : ٢٩
٨	٪٣,٦	٨٠ : ما فوق ذلك
٩	٪٣	١ : ٧

فمن بين عدد من الأشعار الذي قوامه (٨٢) مقطعة وقصيدة نجد (١٨) مقطعة و(٦٤) قصيدة ، احتلت أبيات المقطعات(*) (٦٩) بيتًا (٣٪) من مجمل أبيات

(*) يقول ابن رشيق : «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ، ولهذا إذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد الناس . . . ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد . . . ويستحسنون أن تكون القصيدة وترًا ، وأن يتجاوز بها العقد ، أو توقف دونه . انظر : العمدة . ج١- ص١٨٨ ، ١٨٩ .

الديوان الـ(٢٢٦٧) وخلص الباقي (٢١٩٨) بيتًا للقصائد على اختلاف أطوالها ، وبالتالي فعدد المقطعات في سقط الزند جدّ يسير ، بالنسبة لسائر المدونة .

وإذا عددنا ما فوق المقطعة (٨-١٩) قصيدة قصيرة ، والتي فوقها (٢٠-٢٩) هي القصيدة المتوسطة ، وما فوق ذلك من الطوال ، كانت أغلبية الديوان من الطوال ، فنسبة الأبيات التي تدخل في قصائد أطوالها فوق الثلاثين بيتًا تبلغ (٧٧,٧٪) ، وأعلى نسبة يحققها مستوى من مستويات الطول كانت فوق الخمسين ودون الستين ، وتبلغ (٢٥ .٦٪) ، وهي آلية في البناء اختلفت تمامًا عن تلك التي عملت بها اللزوميات ، فعدد المقاطع في عينتها المدروسة التي أبياتها ثمانية فما دونها بلغ (٨٩٪) منها .

من اللزوميات أخذنا عينة قوامها مائة قصيدة ومقطوعة كعينة ، بنظام عشوائي منتظم ، حيث أخذنا أول عشرة أشعار من عشرة حروف روي نظم عليها المعري ، هي :

(الهمزة - الباء - التاء - الثاء - الجيم - الحاء - الدال - الراء - الطاء - الكاف) . وحسبنا نسبة شيوع الأشعار بحسب طول الشعر نفسه خلال العينة .

عدد الأبيات	النسبة المئوية لشيوع الأشعار في العينة	عدد الأبيات	النسبة المئوية لشيوع الأشعار في العينة
٢	١٤٪	٩	١٪
٣	٢٠٪	١٠	٣٪
٤	١٧٪	١١	٢٪
٥	١٣٪	١٤	٣٪
٦	٨٪	١٦	١٪
٧	٩٪	٢٠	١٪
٨	٨٪		

فغالبية الأشعار مقطعات ، وتظل هي النسبة الكبرى ؛ (٨٩٪) حتى ثمانية أبيات ، معظمها خمسة أبيات أو أقل ، الشيوع الأول فيها للمقطعات الثلاثية (٢٠٪) أما ما فوق

ذلك – القصائد القصار في رأينا (فوق تسعة أبيات) – فهي قليلة (١١٪) .

الآن يمكننا الحديث بقوة عن أن سقط الزند هو ديوان القصيدة والقصيدة الطويلة تحديدًا ، في حين أن اللزوميات ديوان المقطعة ، مع الاعتبار بأن وصف الطول الذي وصفنا به قصائد السقط أثبتناه لها في ضوء معدلات باقي إبداع المعري الشعري ، أعنى اللزوميات . فالظاهرة – أعني الطول– موجودة هنا بهذه الكيفية ، وهنا فقط . ومن ثم فاللزوميات حضورٌ للُمقَطّعة أما السقط فهو حضورٌ للقصيدة .

ارتضينا في الصفحات السابقة طول النص معيارًا للحكم بانتمائه إلى المقطعات أو إلى حيز القصائد ، بوصفه معيارًا أوليًا وغير نهائي بالطبع ، وهو ما يجعلنا نعاود النظر بالدراسة فيما اصطلح على اعتباره مقطعات– لكن ألا توجد مُحَدِّدات أخرى تميز لنا المقطعة عن القصيدة؟ أكثر عمل النقاد يدور على الاختلاف حول عدد الأبيات التي تشكل المقطعّة وكأنها هي المقوم الوحيد للتمييز .

بيد أن حازم القرطاجني يقدم معالم للمقطعة من واقع بناء المعاني وصياغة الشكل ، ويمكن أن نستخلص من سياق حديثه في بيان الفرق بين عمل المُقَصِّد والمُقَطِّع ما يُجْمَلُ في النقاط التالية :

- «**أن يجمع الشاعر خاطره في وصف شيءٍ بعينه .**
- **ويُحْضِر في فكره جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته التي تليق بمقصده**»[1] وهو لا يمنع تعدد الأوصاف المفضية إلى التطويل الكمي أحيانًا شريطة ارتباطها بالموضوع في جوهره ؛ بمعنى أن تنحصر المعاني على جهةٍ واحدة ، فلا ينفذ الشاعر إلى معاني جهات أخرى أو جهة بعيدة عنها .
- «**ثم يرتب تلك المعاني على الوجه الأحسن فيها ويلاحظ تشكلها في عبارات منتشرة ، ثم يختار لتلك العبارات من القوافي ما تجئ فيها متمكنة ، ثم ينظم تلك العبارات المنتشرة من غير أن يستطرد من تلك الأوصاف إلى أوصاف خارجة عن موصوفها**»[2] الطريق يُغْلَقُ أمام كل ما من شأنه أن يؤدي إلى إطناب . فيتَخَلى المعنى العمدةُ – قَدْرَ الطاقةِ – عن

---

(١) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص٣٢٤ .

(٢) السابق نفسه .

المعاني الأخرى التي يمكن لها أن تعضدها بالاقتران بها ، ليحافظ على أولية المعنى وبساطته بعيدًا عن تفرعه . وبعبارة أخرى ينحو إلى الاقتصاد في المعانى المكملة . ويبقى لحازم فضيلة العدول عن اعتبار المعيار الكمي هو المحدد الوحيد للمقطّعة ، كما وجدنا عند الكثيرين ، واتخاذ طبيعة التعامل مع الدلالة ووحدات المعنى مقوم التصنيف .

ولا يفوتنا هنا الإشارة إلى حكم قيمي يؤول إليه أمر القصيدة والـمُـقَطّعةفي تقابلهما ، فإنتاج المقطعة مسألة مرتبطة بـ (القدرة) على الصياغة ، وليس بحاجة إبداعيةٍ مخصوصة ، «**فأما من لا يقوى من الشعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه . . . فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر ، وهؤلاء هم المُقَطّعون من الشعراء**»[(١)] فوصفه القيمي (بعيد المرامي) ينفي هذه الصفة وما يرتبط بها من (قوة العارضة) ، ومعاناة الطبع ، وكمال تصرف الفكر) عن صاحب المقطعات وكذا يجعل ابن رشيق شاعر المقطعات دور المُقَصد ، يقول : «**غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز فضل الاختصار ما ينكره المطيل . ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل وإن حاوله بَتَّةً سُوِّيَ بينهما ؛ لفضلِ غير المجهود على المجهود ؛ فإنّا لا نَشُكُّ أن المطول إن شاءَ جَرَّدَ من قصيدته قطعة أبيات جيدة ولا يقدر الآخر أن يَمُدَّ أبياته التي هي قطعة قصيدة**» .[(٢)] يبدو ابن رشيق هنا ناقلاً لواقع التلقي الفعلي ، والشائع في الذوق العام وإن تعارض مع آراء نقدية كفضل الاختصار للموجز وتبدو مسألة (التباري) في إظهار (القدرة) على إنتاج ما يضارع إنتاج الآخر معلمًا أساسيًا ونهائيًا في تمييز أحدهما عن الآخر .

وبهذا تنتقل القضية- للأسف- من حيز النص وجمالياته إلى ساحة الشاعر وقدراته . وتلك نظرة تعري المقطعة عن أى خصوصية بنائية لتغدو فقط مجرد فقرة شعرية ، بدليل إمكانية الشاعر المطول (تجريد قطعة أبيات جيدة) من قصيدته لتغدو مقطوعة ، في حين يعجز المُقَطّع عن تكثير أبيات مقطعته ليصل إلى (حَدِّ) القصيدة .

---

(١) السابق نفسه .

(٢) ابن رشيق : العمدة . ١٨٧/١ ، ١٨٨٢ .

وعلى هذا النحو لحق المقطعة كثيرٌ من الضيم في ظل تصور القصيدة ، خاصةً لارتباط المسألة (بالقدرة) . وما جَرَّ إلى ذلك أصلاً ، هو انشغال السياق العام والنقد بطبيعة الأمور بمبدأ الاحتكام الدائم إلى التقييم والمقارنة والتحرك تحت سماء أفعل التفضيل ، وهي رؤية مثاليَّة مطلقة تسبح دومًا في التعميم لا تربط المنتج الأدبي بالوظيفة . فلم تكن المقطعة الجيدة أبدًا اختصارًا للقصيدة ، كما أن القصيدة ليست تطويلاً للمقطعة إذ تختلف آلية اشتغال الشعر بينهما .

وبعامة يمكننا أن نقول أن المعري كان خاضعًا في سقط الزند- من حيث طول القصيدة – لسلطة الشائع والعام ، مع انحياز كبير للقصيدة ، وما جاء فيه من مقطّعات كان من قبيل ذَرِّ الرماد في العيون أو دفَعِ مظنة العجز والتقصير عن إنتاج «غُرّةٍ لائحة» تَلِجُ المسامعَ وتجولُ المحافِلَ .

ويعلل الدكتور جمال الدين بن الشيخ لامتداد القصيدة بصورة ملحوظة ومنتظمة على وجه الخصوص – بحسب إحصاءاته- ابتداءً من القرن الثاني الهجري لا باعتبار الشعراء قد اختاروا التطويل مسبقًا تحت تأثير بعض الالتزام النظري الذي لم يقل به أحد ، وإنما اضطروا إلى ذلك «**بسبب متطلبات تنظيم يؤدي إلى امتداد خطاب يسميه العسكرى «إطنابًا» أو «إطالة» ويعتمد الحرص أساسًاعلى تأمين عرض متوازن بين الأجزاء ، والتحكم في التخلص بين مختلف الفقرات ، وقيادة القصيدة دون عنف نحو نهاية تعتبر أوْجَهَا . وبسبب المتطلبات الداخلية للغة جديدة وهذه هي الحقيقة الجوهرية ، حيث يتجه الخطاب نحو تلحيم نفسه وتماسكه كي يجعل من القصيدة كُلاً لا يتجزأ . لكن في طبيعة هذا الخطاب ينبغي البحث عن واقع شعر وحقيقة شكل . وهذا الشكل يندمج في سلسلة من المواضعات ، لكنه ينفلت منها أيضًا . إنه يخلق لنفسه فضاءه الخاص ، وحركيته الخاصة . فعندما يلجأ الشاعر إلى المقومات الأسلوبية ، فهو يقوم بجرد لعالمه الاستعاري الفنى ، ويستعمل الوسائل الصوتية الأَشد تنوعًا . وهو باختصار ، يقيم سلطة البديع . إنه يعمل وهو مرتبط بضروب قارة للأغراض على مضاعفة تلويناتها وتطابقاتها ، لأنه يُنَوّع أشكال اللغة التي تعبر عنها**»[1] .

---

(١) د .جمال الدين بن الشيخ : الشعرية العربية . ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

وهنا لا نُحكّمُ النمط الغالب في تفسير النص – سقط الزند – نحن فقط نقدم الإطار العام الذي وُجِدَ فيه نص السقط ، لنحدد أنماط التشابه والاختلاف ، وبذلك لا يكون السقط قد اتجه إلى القصيدة ، إلى التطويل والتمديد ، استجابةً لإجبار مارسته تعاليم مسبقة ، وإنما الأمر ناشئ بالأصالة من خضوع المعري لهذه السلطة العامة السائدة ، سلطة البديع ، والتي بانت في مناح أخرى كثيرة في أبنيته الشعرية .

وعندما اختلف النمط في اللزوميات حيث ًالمقطعات ، كان هذا تحت مظلة التحول الكبير ؛ تحولات (الضد) التي مارسها المعري على كل شيء ؛ على رأسها مقومات الإبداع السائد ؛ مؤسسة البديع ومقوماتها .

ولم يول المعري في سقط الزند اهتمامًا خاصًا بالمقطعات–على المستوى الكمي– أيضًا على مستوى التنظيم الشكلي الدلالي للمقطعة نفسها ، فلم يكن لها شكلٌ ثابتٌ أو مخصوصٌ يتجاوز مسألة القصر ومع غياب محدّدات شكلية ، كالعروض– وهو يشمل كما في فهم القدماء الوزن والقافية– أضحت العلاقات الدلالية هي عوامل التمييز الممكنة .

ويفرق البحث في إطار الأشعار القصار بين الأنماط التالية :

١– الفقرة الشعرية : وتتحدد كتجمع لعدد من الأبيات قادر على إعطاء معنى جزئي متميز . لكنها تبقى في حاجة واضحة إلى أن تتناسق مع فقرات أخرى لتكوين قصيدة ،وهذا الاستقلال الفقري الجزئي المتميز ، هو أساس تشكيلها لمقطّعة أو مقطوعة .

٢– أما المقطوعة Stanaz فهي «**تشبه الصندوق إلى حَدٍّ بعيد . بمعنى أنها ذات شكل ثابت [الشاعر هو] الذي يجعل محتوياته تناسبه . . . ومن هنا فهي تشبه الشعر العروضي في أنها–إلى حَدٍّ ما– تفرض شيئًا من القياس أو النظام على اللغة**»(١)

٣– وتبقى الاستروفيه Strophe وهي التي تقابل المقطعة : فهي تشبه الحقيبة التي تكيف شكلها بما يتناسب مع شكل محتوياتها ، وتشبه الشعر الحر في

---

(١) جدسون جيروم : الشاعر والشكل ، دليل الشاعر . تعريب : د . صبري محمد حسن ، عبدالرحمن القعود– دار المريخ للنشر– السعودية– ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م . ص ٢٢٥ .

إمكانية تباين طولها وشكلها كي يستوعب متطلبات الشاعر ونواياه[١] .

وكان المعيار الأول لتمييز ما هو دون القصيدة- مقطعة أو مقطوعة أو فقرة شعرية- إلى جانب الطول -باعتباره فقط فارق شكلي مبدئي- هو إعطاء الشعر كُلاً موضوعيًا وحيدًا- بمفهوم التعدد لا بمفهوم التنوع- تؤول إليه الأبيات في نموها . إنها الموضوع الأوّلي غير القابل للتجزئة .

ولما انتفت مُحَدّدات (المقطوعة) بقيت هذه الأشعار القصار في حيز (المقطعة) غالبًا أو مجرد (الفقر الشعرية) في بعض الأحيان .

وفي السقط أيضًا حُيِّدَ الالتزام الكمي عن التأثير في طول المقطّعة الذي بقى دائمًا نابعًا من طبيعة المعنى الشعرى المراد طرحه . فتباين الطول لاستيعاب متطلبات الشعر ومقاصد الشاعر ، وكان الشكل جرابًا على استعداد دائم لأن يمتد ليستوعب الشعر في امتداد غير ثابت .

والذي يحدده حازم القرطاجني في المقطعات فيما سبق الإشارة إليه أقرب في رأينا إلى الفقر الشعرية ، إذ تمثل بناءً مفتوحًا قابلاً للزيادة والتراكم . في حين يلزم الفقرة الشعرية كى تكون مُقَطّعةً أن تتحرك نحو هدف موجودٍ داخلها أن تتحرك نحو محورٍ تنبني عليه . ومن الأفضل لها أن تنتهي بما يَحُدُّ امتدادًها أو يشبع انتهاءها . فعلىً الفاعلية الشعرية- كي تنتج مقطعة ما - أن تكون على وعي تام بأوان توقفها القريب وأحيانًا الوشيك .

ومن هنا تختلف عن القصيدة التي يمكن لها أن تمتد لتعيد وتكرر ، فتتشعب في دهاليز المعاني . إن المقطعة منذورة للتوقف والانتهاء منذ بدايتها .

يقول أبو العلاء

الحُسْنُ يعلم أن من وَارَيْتَهُ
قَمَرٌ ، تَسَتّرَ في غَمام أَبْيَضِ
غَشّىّ الطيور غَوافلاً ، فَتَحَيّرتْ
مِنْهُ ، فلم تَبْرَحْ ولَمْ تَتَنفَّضِم(١١)

البيت الثاني صراع بين الحركة والسكون ، فجاءه هجوم هذا الغمام الأبيض

(١) السابق : نفسه .

وسكون تلك الطيور الناعسة ، ثم حركة مترددة بين الحركة والسكون (فتحيرت) ، بل هي مترددة داخل الحركة نفسها ، لكن سطوة الحركة المباغتة تستطيع أن تأسر الطيور على وضعها الحيوي الجديد ، لم يحتفظ الطير بهيئة واحدة ولذا سوف تثبت الصورة على هذا الشتات المتفرق لهيئات عدة للحركة . فهي (لم تبرح) وهو ما يقرر أسرها ، و(لم تَتَنَفّضِ) يضيف نفي مطلق الحركة عنه ؛[1](وتثبت الصورة على مشهد (اعتقال) الغمام/ الثوب لهذه الطيور لحظة حركتها النافرة . إن علاقة المشابهة والتمثيل في الأبيات قائمة على مراعاة أبعاد المكان ؛ تلك المُخَدَّرة المَحَجّبَة وراء سترها كالقمر يحوطه الغمام الأبيض ويحجبه ، فالفعل (استكنّ) مضمن في الفعل (تَسَتَّر في) وهو نفس البُعْد المضمر في علاقة هذا الغمام بالطيور في وصف هيئة الثوب . إنها طيور تؤسر في الثوب ويعتقلها الغمام . والصورة في البيت الأخير فضلاً عن دقة التشبيه في المحافظة على وجوه الشبه الأصلية تمامًا الممكن ملاحظتها- تقدم توجيهًا لماهية هذه الصورة وتفسيرًا يفضي بنا إلى طرائق أرحب للتخييل بصورة أعلى كثيرًا من الصور السابقة .

وعلى المستوى التركيبي ، البيت الثاني جملة وصفية لأحد مكونات المشبه به (الغمام الأبيض) في البيت الأول :

أبيض

- الحُسْن يعلم أن من واريته قمر← تستر في غمامٍ ← غَشّى الطير غوافلاً فتحيرت منه ، فلم تبرح ولم تتنفّضِ .

السِتْر يحيط المُخَدّرة . . . = الغمام يَسْتُر القمر . . . .

وعلى هذا فالبيتان ليسا كُلاً دلاليًا فقط ، هما كُلٌّ نحويٌ أيضًا .

تَعــــاطَوْا مكاني ، وقــــد فُــــتُّــــهُمْ
فــمــا أَدْركــوا غــيــرَ لَمَحْ البَــصَــرْ

---

(١) تدور سائر اشتقاقات الجذرِ (ن .ف .ض) علي فعل الحركة نفسه . يقال نفض الشيء نفضًا : حَرّكه ليزول عنه ما علق به . ويقال نَفَضَته الحُميّ : أرعدته الشيء : أزالة وأسقطه . (راجع مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط - ٩٧٨/٢) .

وقــد نَبَــحـــوني ، ومــا هجْــتُــهُمْ
كــمــا نَبحَ الكَلْبُ ضَـوْءَ القَــمَــرْ
م (٢٠)

قد-في البيتين- تقرب الماضي من الحال كما يقول ابن هشام[1] وهو ما يباعد بين زمن الأفعال (تعاطوا- فتهم) ، (نبحوني- هجتهم) رغم اشتراكها في زمن صرفي واحد هو الماضي . وهذا التنظيم في ترتيب الأنظمة يتناسق في تناظرٍ أوسع بين الشطرين الأولين في كلا البيتين ، وكذا الشطران الآخران في علاقتهما بهما ؛ فالشطر الأول في البيتين جملتان تربطهما الواو ، أما الثاني فجملة تحتل الشطر كله وتتعدد مكملاتها ، وبين الشطر الثاني في كُلٍّ تناظر موهم بالتشابه ؛ فعلاقة الأول بشطره السابق علاقة النتيجة بالسبب ، أما علاقة الآخر بشطره السابق أيضًا فهي علاقة استعادة بالتمثيل للمعنى السابق .

والتمثيل الذي يقدمه في الشطر الأخير لا يطول فقط معنى الشطر الأول من البيت الثاني فينتقد عبثية أذى الحُسّاد وعدم منطقيتها وانتفاء دواعيها ، إنه يطول أيضا علاقة الوهم في إدراك مكانة الشاعر في البيت الأول .

ويقول أيضًا :

أراكَ في الأرضِ سَـيَّـارًا إلى شَــرَف
كـمـا شَـبْـيُـهكَ في الآفـاقِ سَـيَّـارُ
كــأنَّك البُّــدْرُ ، والَدُّنيــا مَنَازِلُهُ
فــمــا تَليـــقُكَ إلا ليلَةً دارُ
م (١١٣)

التشبيه التمثيلي هو الذي ينتظم البيتين معًا . وكانت فيه حركة المخاطب وإيثاره المعالي هي الوصف الذي اتجهت الأبيات إليه ، كما كانت الرفعة مناط اختيار التشبيه بالسيّارات من النجوم والكواكب ، ثم تحديده بالبدر . والاستثناء المنفي في نهاية الأبيات «فما تليقك إلاّ ليلةً دارُ» يغلق الطريق أمام تدفق المعاني المثبتة السابقة في البيتين ويؤكد القيمتين الحركة المتنقلة ، والزمان والمكان اللذين لا يحبسانه لشرفه وعلوه .

---

(١) راجع : ابن هشام : مغني اللبيب- جـ١ . ص ١٩٤ .

وفي مقطوعته حول الشمعة :

وصَــفْــراءَ لَوْنَ التِّــبْــرِ مــثْلي جَليــدَةٌ
على نُوَبِ الأيّام والعَــيْــشَــةِ الضَّنْكِ
تُرِيْك ابْتِـــســـامًـــا دائمًـــا وتَجَــلُّدًا
وَصَـبْــرًاعلى مــا نابَهــا وَهي في الهُلْكِ
ولو نَطَقَتْ يَـوْمًــــا لقــــالَتْ أظنكم
تَخـــالون أنّى من حِـــذارِ الرَّدى أبْكي
فــلا تَحْـسَـبــوا دَمْعي لَوجْـدٍ وَجَـدْتُهُ
فَقَدْ تَدْمَعُ الأَحْداقُ مِنْ كَثرَةِ الـضَّحْك

م (٧١)

يحفظ التمثيل الممتد على طول الأبيات على المقطعة بناءها المحكم لتشكل كُلاً دلاليًا مُوَحَّدا . حركة الضمير وتبدلاتها تمارس هنا فاعلية كبرى ؛ إذ يتوزع المقطعة ضميران :

- متكلم (الشاعر) يحيط بأحوال الشمعة الظاهرة والباطنة وعلى هذا الأساس يقيم علاقة التشابه بينها وبينه .
- غائب يتحول أحيانًا لمتكلم (الشمعة نفسها) .

وتبدو حركة الضمائر كما يلي :

- الشاعر/ ضمير المتكلم يتحدث عنها بضمير الغياب ، ويظل هو الحاضر المُقَدّم . (البيت الأول) .
- يترك البيت الثاني لها (للشمعة) بعد أن عقد صلات المشابهة الوطيدة بينها ، ويظل الضمير العائد إليها هو السائد حتى الشطر الأول من البيت الثالث ويختفي هو تمامًا .
- في الشطر الثاني ثم البيت الرابع الذي يليه ينتقل مقود الحكي والتكلم إليها هي ويختص الشاعر تمامًا بعد أن وَطّدَ عُرى التماهي بينه وبينها لينسحب الكلام على الشاعر على سبيل الحقيقة وأيضًافي ذات الوقت على الشمعة على سبيل التخييل .

وهكذا أيضًا تأتي النهاية لتحكم عُرى النص وتجمع معًا خطوطه المتوازية .

هذا الإحكام الذي يتمتع به بناء المقطعات السابقة وغيرها مثل م (٣٠) ، (٤٦) لا نكاد نجده في م(٥٥)- مثلاً- التي تبدو كأبيات غنائية حول محور تشكل فقرة شعرية بمضمونها الأولي الموحد والقاصرة عن تشكيل مقطعة شعرية قابلة للوجود المتكامل المنفرد السابح :

تَوَقَّتْكَ سرًّا وَزارَتْ جِهارًا
وَهَلْ تَطْلُعُ الشَّمس إلاّ نَهارا
كأنَّ الغَمامَ لها عاشقٌ
يُسايِرُ هَوْدَجَها أَيْنَ سارا
وبالأَرْضِ من حُبِّها صُفْرةٌ
فما تُنْبِتُ الأرضُ إلاّ بَهارا
فَدَتْكَ نَدامَى لنا كالقِسِيِّ ،
لا يَسْتَقِيْمونَ إلاّ ازْورارا
أَذَبْتِ الحصى كَمَدًا ، إذ رَمَيْـ
ـتِ بالدُّرّ ، يوم رَمَيْتِ الجِمارا

م (٥٥)

تبدو الأبيات متجاورة قائمة على التعدد ، لا التطور نحو هدف كلي تشارك فيه المعاني المطروحة في الأبيات بما يدفع لتطوير الفقرة .

فهي تتلمس أوصافًا وآثارًا تعتمد في إدراجها في حيز الشعر على التبرير أو التعليل :

- يبرر صفرة الأرض لا من كونها كثيرة إنبات البَهار ، بل من شحوب العشق الذي يفري العاشق .
- ويبرر انحناء القسي الذي يشبه به نداماه بأنه الأصل لا الفرع ؛ فانحناء القسي استقامتها ؛ إذ لا يُرْمى عنها إلا إذا حُنيتْ أعوادها .
- وغير بعيد عن هذه الروح أن يذوب الحصى كمدًا لمّا لم يَنَلْ ما أراد من أن يُرْمى بيدها فيباشر كَفّها إذ رَمَت بالدُرِّ لنعومتها .

ويحمل كل بيت معنى مختلفًا تمامًا عن اللاحق فلا يؤدي إليه ولا يمهد له ، وإنما هو إضافة نوعية جديدة تمامًا وإن كانت على نفس الخط المطرد . وتظل المقطوعة

مفتوحة قابلةً للإضافة في تطور خَطِّي لا يعرف التوتر . بيد أننا نقرر للمقطوعة خاصية – لعلها تنسحب على سائر المقطوعات الغزلية – تلك الخاصيةُ هي (قيامها على رؤية معينة للتشكيل الأَوَّلي قوامها التغزل من خلال موتيفات الرحلة (موضوعاتها الدالة) :

- الزيارة والتوقيّ كأشكال صغرى للسفر واللقاء (ب١) .
- الغمام في ملازمته لها ومسايرته الهودج (رحلة صريحة) (ب٢) .
- مكونات الطبيعة وتعلقها بها حبًا ؛ الغمام الذي يلازمها (ب٢) ، الأرض التي تذوي من حبها (ب٣) ، والحصى الذي يذوب هوىً ب (٥) .
- الندامى الذين اعوجاجهم استقامة كناية لهم عن طول الركوب ، من مكونات الرحلة أصلاً .

ويمكننا أن نكون أكثر تعميمًا لنقولَ إن (علاقة البُعد) هي التي تبنين تلك الاستعارات والتشبيهات والأوصاف التي تصوغ لنا بنية الغزل في تلك المقُطعّة .

أمّا المقطعة التي تَقول :

سَنَحَ الغُرابُ لنا ، فَبِتُّ أَعِيْفُهُ
خَبرًا ، أمَضَّ من الحِمام لطِيْفُهُ
زَعَمَتْ غَوادِي الطَّيْر أَنَّ لقاءَها
بَسْلٌ ، تَنَكّرَ ، بَعْدَنا ، مَعْروفُهُ
وَلَقَدْ ذَكَرْتُك يا أُمامَةُ ، بَعْدَما
نَزَلَ الدّليلُ إلى التّراب يَسُوفُهُ
والعِيْسُ تُعْلِنُ بالحَنِيْن إليكُمُ
ولُغامُها ، كالبُرْسِ ، طار نَدِيْفُهُ
فَنَسِيْتُ ما جَشَّمتنيه وَطالما
كَلَّفْتِني مِا ضَرّني تَكْلِيفُهُ
وَهَوَاكِ عِنْدي كالغناء ، لأنه
حَسَنٌ لَدَيّ ثَقِيْلُهُ وخَفِيفُهُ

م (٥٢)

فبعيدًا عن تصور موضوع الرحلة سياقًا لبنية الغزل لا تبدو وَحْدتها أو أوّليتُها ؛ كانت الحبيبة دافع استقضاء العيافة في أمر السَفَر ، ولم يكن السنوح- وقد انحاز فيها لمذهب الجاهلين في التشاؤم به ، واختار له من الطيور الغراب فاختار التشاؤم كلّه وتخير له مَسَارًا في البيت الثاني يتجه إليه (عوادي الطير = الغربان هنا)- نقول لم يكن هذا السنوح ليثنيه عن اختيار السفر إليها ، فظَلَّ يعاود محاولات التَّكَهُّن (فَبِتُّ أعيفُه) ، وكانت النتيجة دومًا في غير صالحه . وقد كان يستخدم دومًا ما ينأى عن التحديد أو يوهم اللَّبْس ، ثم يعود فيحدده بشيء آخر في الجملة ؛

سنح ← الغراب

خبرًا ← أمضُّ من الحِمام لطيفه

بَسْنٌ ← تنكّر بعدنا معروفه

فهي نفسها حالة اللاتحدد أو الحيادية التي يقدمها البيتان (١ ، ٢) والتي ألجأته أصلاً للعيافة واستشارة القدر (الخبر) بإطلاقه هكذا يحمل وجهة الشاعر ، إذ يتوجه للعيافة وكأنه خالٍ عن الانحياز لأى اختيار . وجملة الوصف بعده تحدده . و(السانح) عند بعض القدماءً هو ما وَلاّك ميامنه ، وعند البعض الآخر ما وَلاّك مياسره ، ومنهم من يتطير به ، ومنهم من يتفاءل به . لكن ذكر الغراب يحيل إلى التشاؤم . و(بَسْل) : من الأضداد بمعنى حرام أو حلال . لكن تنكر معروف اللقاء يحيل إلى الحرام .

وتقفز الأبيات من العيافة طلبًا للسفر وراءها ، والقضاء بما يوجب امتناعه ، إلى القلب من قلب مَشَاقّ الرحلة ، إلى فقدان الطريق والمتاهة إلى مشارفة الموت تمامًا . هنا يوضع حُبُّه لها في موازنة مع الإذعان لتلك القوى التي يعتقد في فعلها وتأثيرها وجرى الاعتقاد على عدم مخالفتها ؛ لقد اختار حُبّه وضَحّى بتحذيرات قَدَر العيافة ومن ثم بدت المتاهة في الصحراء «نزل الدليل إلى التراب يسوفه» عقابًا غير منذور النجاة منه لقاء تلك المخالفة .

وفي هذا الموقف الصعب يأتي ذكرها « ولقد ذكرتُكِ يا أمامة بَعْدما . . .» ونعود أيضًاإلى الحيادية ؛ (ذكرها) ، هل أثنى عليها أم عابها لكونها سبب متاهته ودافع رحلته؟ وقبل تصريحه «فنسيت ما جَشّمِتَيْنِه» يقدم ما يثبت ذلك بقياس الأَوْلى ؛ فناقته رغم ضنى المسير وتطاير لغامها كالقطن من شدة التعب لا تخفي حنينها . ولايفوتنا أن نقرر ثانيةً أن (السفر والعيافة بشأنه ، والمتاهة والدليل والعيش واللغام

وكذا الغناء مفردات أساسية في موضوع الرحلة ذلك الذي يحكم بنية الغزل هنا) .

وبصدد أولية المقطعة يتلخص بناؤها في الوحدات التالية :

(استشارة القدر + معارضته ولقاء العقاب + تحمله في شجاعة) .

والسمة الموضوعية كثيرة التقلب في حيز المقطعات- في سقط الزند- هو موضوع الطيف والخيال ، فمن بين إحصائنا لثلاثة عشر موضعًا للطيف والخيال في سقط الزند كان نصيب المقطعات ستة مواضع ، استقل فيها الطيف والخيال تمامًا بمقطعتين ، وكان مشاركًا مع موضوعات (ثيمات) أخرى في أربعة أُخر وهي نسبة غير قليلة في ضوء الفارق الشاسع بين ما تمثله المقطعات في الديوان وما تمثله القصائد ، والأمر يعني في النهاية اتجاه الطيف والخيال كموضوع نحو الاستقلال بمقطعته وكونه موضوعًا أثيرًا للمقطعة لديه .

يقول أبو العلاء :

إلى الله أشكو أنني كُلَّ ليلة
إذا نِمْتُ لم أَعْدَمْ خَواطِرَ أوْهامي
وإن كان شَرًّا فهو لابدّ واقِعٌ
وإنْ كان خَيْرًا ، فهو أضْغاثُ أحْلام

م (١٠٩)

وتَعْدِلُ الأبيات بوضوح عن نصين فيما بين أيدينا أحدهما كلام نبوي والآخر للأحنف العُكْبري : يقول (ﷺ) : «**إذا رأى أحَدُكُمْ رؤيا يحبُّها فإنما هي من الله فليحمد الله عليها ؛ وليحدثْ بها ، وإذا رأى غير ذلك ممّا يكره فإنما هي من الشيطان فليستعذ من شَرِّها ، ولا يَذْكُرْها لأحد فإنّها لا تَضُرّه**»[(١)] .

ينزع كلام المعري عن الرؤيا في كلام النبوة حياديتها ؛ حيث لا تَضُرّ الرؤيا المكروهة ، ولا تأتي الرؤيا الحسنة إلا من قبيل التفاؤل والأمل - ينزع عنها ذلك ، ويجريها في طريق ينفي فيه كل خير ويثبت على سبيل الجزم كل شَرّ .

وفي هذا يَطّرِدُ كلامُه مع أبيات الأحنف العكبري التي أشار إليها التبريزي :

---

(١) البخاري : صحيح البخاري . الطبعة الأولى- المجلس الأعلي للشؤون الإسلامية- مركز السيرة والسنة- القاهرة- ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م . المجلد العاشر . ص ٣٦٠ .

وأَبْصُـــر في المنام بكُلِّ خـــيـــرٍ
فَـــــأصْـــــبِحُ لا أراه ولا يـرانـي

ولـو أَبْصَـــرْتُ شَـــرًّا فـي منامي
لَقــيْتُ الشَــرَّ من قَــبْلِ الأذان[1]

فكلا المقطعتين يحملان مفارقةً يجسدها هذا الزمن المتنكب صاحِبَنا بكل سوء ؛ في أبيات المعري هذا الشرط الجازم في شطري البيت الثاني (فإن كان ← فهو) . وفي البيت الأول هذا التلازم الشديد (كل ليلة - إذا نِمْتُ - لم أعدم) . وكذا نرى العطف بالفاء والشرط بلو في أبيات الأحنف يصل ما بين أركان الموقف . وكل منهما يعدل عن معطى النص الأول (الحديث النبوى) لطرح تعبير عن موقفٍ يرى في واقعه تناقضًا لم يكن ليتوقعه .

وتنصرف كذلك تلك المقطعة إلى الطيف كليةً .

إن كــان طَيْــفُك بَرًّا في الذي زَعَــمـا
فَــإنّ قَــوْمَكِ مــا بَرّوا لَهُمْ قَــسَــمـا

إلى أَمــيْــرُك لا يَسْــرِي الخَــيــالُ لنا ،
إذا هَجَــعنْا ، فـقـد أسْـرَى ومـا عَلِمـا

وكم تمَنّتْ رجــالٌ ، فـيكِ ، مُـغْـضَـبَـةٌ
أَنْ يُبْـصِـرُوه ، فلم يَظْهَــرْ لَهُمْ سَـقَـمـا

نَسُــــوفُ من آلِ هِنْد بارِقًـــا أَرِجًـــا
كــأنّمـا فُضَّ عن مِـسْكٍ ومـا خُـتِـمـا

إذا أطَـلَّ عـلـى أَبْـيــــــــاتِ بـادِيَـة
قــامَ الوَلائدُ يَسْـتـقـبِـسنَهُ الضَّـرمـا

م (٣٠)

يمكننا إدراج الأبيات الثلاثة الأولى في حلقة ترتبط بأخرى يمثلها البيتان الرابع والخامس .

- الحلقة الأولى مغامرة للطيف في اختراق حصار الأهل زيارة للمحب ، وتحمل

(١) راجع الشروح : ٢٠٣٠/٥ .

شماتة المحب في العاذلين وسخريته ممن يُقْسم على ما لا يملك حتى وإن عَبَّر عنهم بالجمعية وموجبات القوامة الأصلية ؛ (قومك - رجالٌ - أميرك) . وقول الخوارزمي بأنه كان «**من عاداتهم أن ينزلوا الخيال منزلة الحبيبة فيخبروا عنه إخبارهم عنها**»[1] . يجعل الأبيات تتناول الحقيقة بما يوجب الخيال ، وتتناول الخيال بما يوجب الحقيقة . وإذا كانت الأولى تروي عصيانه ، فالثانية تصفه (بارقٌ أرِجٌ) والَبرْقُ في ذاته من ارتباطات الطيف والحبيبة ودالٌ من دوالّ الأمل لكن أن يوصف البرق بأنه «أرج» فهو غير متواتر في تراثنا الشعرى وإن كانت أمثلة ذلك واسعة في الشعر الحديث تحت ما يسمى بتراسل الحواس . يقول الخوارزمي : «**وصف السحاب بالأرِجِ غير معهودٍ**»[2] .

(٣- ٢) شعرية القصيدة:

(٣-٢-١) النص وتفاعل الأبنية:

(٣-٢-١-١) التخلص وارتباط المدح بالسفر:

في ضوء فهم يرى تعدد الموضوع في القصيدة القديمة- كان الحديث عن التخلص واشتراط حُسْنه ؛ فالقصيدة جماع أغراض عدة وموضوعات شتى ، وُجِدَ رابط بينها أو لم يوجد فلن ينفي المغايرة بين ما تشمله من موضوعات . هكذا-فيما يبدو- كان مجمل الفهم النقدي المصاحب لنشوء مقولة التخلص التي لم يفرق فيها بين الشعر والنثر ، وإن كان الأخير أسهل لارتباط الشعر بمتطلبات الوزن والقافية .

على أن التخلص في القصيدة العربية ظاهرة نقدية قبل أن تكون رؤية إبداعية . نعم هي ناتج النظرة النقدية لإبداع القدماء ولكنها تبقى في النهاية نظرتهم هم في ظل فهمهم النقدي . ورؤية تتحرى النص الأدبي يجب ألا يحبسها فهم الآخرين ومقولاتهم ، حتى لو كان فهم مبدعي النصوص أو معاصريهم لاختلاف آليات الإبداع عن آليات النقد ، وتحكم أبعاد أخرى في كلا العمليتين قد تدق على النظر بما يفتح الباب للاختلاف .

---

(١) الشروح : ٧٣٩/٢

(٢) السابق : نفسه .

لقد كان افتراض الحُسْن في هذا التخلص هو حكمهم القيمي لظاهرة «تعدد الأغراض»- بتعبيرهم - والتآمها أو تلاحمها ، ثم كان حرص الشعراء على هذا «الحُسْن» تنكبًا للمقولة النقدية الشائعة ، وللفهم السائد للشعر والأغراض والمعاني ،يقول ابن طباطبا العلوي :

«إن حُسْن التخلص مما أبدعه المحدثون دون من تقدمهم ، لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد ، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أشعارهم ، إن تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون به الممدوح كقول الأعشى :

إلى هوذة الوهاب أزجي مطيتي
أرجي عطاءً صالحًا من نوالكا

وكقوله :

أنضيتها بعد ما طال الهبابُ بها
نَؤمْ هوذة لا نِكسًا ولا ورعا

. . . أو يستأنف الكلام بعد انقضاء التشبيب ووصف الفيافي والنوق وغيرها ، فيقطع عمّا قبله ، ويبدأ بمعنى المديح ، كقول زهير :

وأبيض فياض يداه غمامه
على معتقيه ما تغب فواصله

. . . فسلكَ المحدثون غير هذه السبيل ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها»[١] .

ثمة تعدد ، نعم ، لكن أو ليس ثمة روابط أخرى تضم عُرى النص؟ أو أن النص أصلاً على هذا النحو من التشتت ، وتلقيه نفسه يرتضي هذا التشتت والبحث عن نقلة ، تتمحل بالمنطق ، فضولٌ ، النص مستغنٍ عنه . هنا لا نثبت الوحدة أو ننفيها ، فقطً ، نقرر أنه حسن التخلص هو اختراع نقديٍ من قِبَلِ المحدثين تَرَسَّمَه المبدعون بعد ذلك .

يقول د . وليد قصّاب : «**على أن هذا الانتقال الحَسَن إنما عُرِفَ به المتأخرون وتفننوا في ضروبه وأشكاله على حين لم يكن المتقدمون يعنون به كبير عناية ، ولا**

(١) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر . دار الكتب العلمية- بيروت- ١٤٠٢هـ ١٩٨٢ . ص١٣٠- ١٣٢ .

يَخُصّونَهُ بفضل اهتمام . وكانت لهم عبارات محددة معروفة يستعملونها حينما ينتقلون من غرض إلى غرض»(١) .

لقد ارتبط حديث ابن قتيبة عن بناء القصيدة بمسألة التخلص من حيث الانتقال بين وحداتها ، فكان التمهيد والمناسبة والتعليل للانتقال هو محل نظره ، وكان المديح نهاية المطاف عنده . ولعل هذا ما جعل د . وهب رومية يجعله تفسيرًا يتصل بقصيدة المدح على الخصوص ، **«وعلى الرغم من أن ابن قتيبة كان يتحدث عن قصيدة «المدح» تحديدًا ، فقد فُهِمَ كلامه في كثير من الأحيان – فهمًا غامضًا فضفاضًا ، فاتسع ليشمل – لدى كثير من الدارسين بنية القصيدة العربية عامة لابنية قصيدة المدح وحدها»**(٢) ويقول حازم في منهاج البلغاء : **«وشعراء المحدثين أحسن مأخذًا في التخلص والاستطراد من القدماء ، لأن المتقدمين كان قصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول : دع ذا وعدّ القول في هذا أو يصف ناقته ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح ، وعلى أنهم كانوا معتمدين في الخروج على تعدية القول أو تعدية العيس ، فقد ندر لهم من التخلص وما يُستَحسن»**(٣) هو ذا حازم تتضمن ملحوظته ربطًا بين تلك التخلصات و(المدح) تحديدًا وهو ما ستكشف عنه معظم النصوص . وابن الأثير في جوهر الكنز يقصره صراحةً على المدح ، يقول عنه : **«هو امتزاج ما يقدم الشاعر على المدح من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف أو غير ذلك بأول بيت من قصيدة أو بأول كلام من النثر ثم يخرج منه إلى المدح»**(٤) . وإن أضحى مدارُ الأمر في بعض الأحيان تَبَصُّرًا بتماسك معاني النص بعامة كقول ابن رشيق **«وأولى الشعر بأن يُسَمّى تخلُّصًا ما**

---

(١) وليد قصاب : قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ، ظهورها وتطورها- الطبعة الأولى- دار الثقافة- الدوحة- ١٤١٢هـ/١٩٩٢م . ص٢٢١ .

(٢) د . وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد . سلسلة عالم الفكر- العدد (٢٠٧)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م . ص١٤٣ .

(٣) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . ص٣١٧ .

(٤) ابن الأثير الحلبي : جوهر الكنز تحقيق : د . محمد زغلول سلام . (دون ناشر) (دون تاريخ)- الاسكندرية- مصر . ص١٥٧ .

تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه»[1] .

ولعل هذا الاتساع في المسألة هو ما جَرّهم أيضًا لمناقشة التخلص في القرآن . لكن هذا لم يمنع اطرادًا في ارتباط التخلص بالمدح في سائر النصوص . يقول الحاتمي : «**من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه . . . فإن القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض . . . وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة»**[2] .كذا يقول العلوي في الطراز ، أن يَسْرُدَ الناظِمُ والناثر كلامهما في مَقصدٍ من المقاصد غير قاصدٍ إليه بانفراده ، ولكنه سببٌ إليه ، ثم يخرج فيه إلى كلامٍ هو المقصود ، بينه وبين الأول عُلقة ومناسبة ، وهذا نحو أن يكون الشاعر مستطلعًا لقصيدته بالغزل ، حتى إذا فرغ منه خرج إلى المدح على مخرج مناسب للأول ، بحيث يكون الكلام آخذًا بعضه برقاب بعض ، كأنه أفرغ في قالبٍ واحد[3] . هذا التصور يخامرنا من نصوص أخرى أيضًا للبغدادي في قانون البلاغة ، والمصري في تحرير التحبير ، والحلبي والنويري في حُسْن التوسل ونهاية الأدب[*] .

وثمة ارتباط واضح للغاية بين المدح والسفر كـ(تيمة) أو موضوع رئيس ، من لوازمه الناقة (كموضوع دال) . وارتبطت جل قصائد المدح بها وكأنه لا يمكن التفكير في المدح بمعزل عن التفكير في الناقة .

وصورة الناقة الغالبة في ملازمتها لموضوع المدح- وربما لازمها الطلل أحيانًا- هذه الصورة تستخدم في دلالتها العامة كصورة كنائية للعلاقة بالممدوح ، صورة كنائية لأن

---

(١) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر ونقده- ٢٣٧/١ .

(٢) الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر . تحقيق : د . جعفر الكتاني- (دون ناشر)- بغداد- ١٩٧٩م . ٢١٥/١ .

(٣) راجع أيضًا : العلوي : الطراز دار الكتب العلمية- بيروت- ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

(*) د . أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها . مطبوعات المجمع العلمي- مطبعة المجمع العلمي العراقي- ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م- ٣٩٣/١ : ٣٩٩ .

معالم الصورة لا تراد لذاتها وإن كانت صحيحة على الإجمال والتفصيل فيما تشير إليه ظاهريًا ، إنما يراد لازم معناها على الدوام ، فليس ثمة الصورة التي تستطرد في تفاصيل الناقة وتصوير أعضائها على أنحاء شبه ثابتة بصورة لا تكاد تُفْلتُ عضوًا من أعضائها وإنما هي دال يقدم بحسب مورده معان خاصّة من مثل :

- بُعد المسير وضنى السفر .
- السير في الصحراء المخوفة فيها حيث لا مرعى ولا ماء .
- شوقٌ للوطن والأرض أو لشخص ما .

هذا على مستوى تماسك البناء الظاهري الذي يقدمه النص بعيدًا عن تأويلاته المتعددة . ولم تكن الناقة في تراتب المعاني -في تلك النصوص- هي جوهر البناء وإنما يقدمها النص بوصفها دوال تمهيدية للمدح داله الأكبر والرئيس ، وهذا لا يعني إمكانية اكتساب هذه الدوال التمهيدية حضورًا أقوى من سائر الدوال الأخرى على مستويات النص العميقة وفي قراءات متفاوتة ، لكن بناء النص الظاهري يرتبه بحيث يجعل الناقة وغيرها مراقي للمدح .

إلا أن ثمة طرفًا آخر يشترك في هذه العلاقة ، فكما ترتبط الناقة بالسفر الذي يرتبط بدوره بالمدح غالبًا ، فإن وجودهما المزدوج يرتبط بتمدد القصيدة وطولها .

ثمة قصائد مدح خَلَتْ من وحدة الناقة أو بالأحرى تيمة السفر وليس ثمة إشكال في بنائها الظاهري ، هذه القصائد أقل قليلاً من حيث العدد ، لكن الملحوظة الأهم هي توسط طولها قياسًا إلى تلك التي اشتملت على وحدة الناقة .

والسؤال هل طالت القصائد استجابةً لهذا الخطاب الذي يسعى إلى التمديد أم أن هذا التطويل من متطلباته؟ بمعنى أن يقتضي التطويل نفسه تلك الوحدات- إذا ما كان الطول نفسه هدفًا- فقلما تأتي قصيدة قصيرة احتوت الناقة والسفر المتصل بالممدوح ، رغم أن اختصار أو تقصير هذه الأبيات التمهيدية لم يكن أمرًا عسيرًا لو لم يكن ثمة تقاليد كتابية أخرى تحكم الإبداع . لقد ارتبطت هذه المسائل معًا في الوعي الإبداعي بحيث يجري كل نهر نحو مصبه في سهولة واطمئنان .

وفي الجدولين التاليين إحصاء للقصائد التي جُعِلَ المَدْحُ طَابَعَها العام في هيكلها الظاهري وعلاقة وحدة الناقة بها مع ملاحظة طول النص :

	قصائد للمدح يتلازم فيها المدح مع السفر والناقة		قصائد للمدح خلت من موضوع السفر	
	رقم القصيدة	عدد أبياتها	رقم القصيدة	عدد أبياتها
١	ق (١)	٨١	ق (٣٧)	٣٧
٢	ق (٢)	٧٥	ق (٢٧)	٣٤**
٣	ق (١٥)	٧٤	ق (١٨)	٣٢
٤	ق (٣)	٦٧	ق (٤٨)	٣٢
٥	ق (٦٦)	٦٤	ق (٤٩)	٣٢
٦	ق (١٤)	٦٢	ق (٤)	٢٨
٧	ق (٥)	٥٥	ق (٣٥)	٢٣
٨	ق (٦)	٥١	ق (٢٨)	٢٢
٩	ق (٨)	٥١	ق (٣٤)	١٩
١٠	ق (١٩)	٤٠	ق (٢٥)	١٧
١١	ق (٦٣)	٣٨*	ق (٥٠)	١٠
١٢	ق (٣١)	٣٣		
١٣	ق (٣٨)	٢٥		
١٤	ق (٤٠)	٢٥		

ومن أوضح الموضوعات التي تحتاج لمعالجة نقدية إذن بناء قصائد المدح التي تنضوي على تيمة السفر وموتيف الناقة وهي ما استلفت نظر القدماء كما يبدو في تنظيراتهم حول «التخلص» فعلى أى نحوٍ كان منزع المعري؟

في القصيدة (٣١) ثمة تخلصان ، وما هذا إلا لذكر (الناقة ، السفر) ثم الدخول إلى الممدوح والعودة ثانية للسفر مما اقتضى دخولاً آخر . الناقة ب (١- ٤) ، الممدوح ب (٥ ، ٦) . سرعة السير واستبدال الصحاب في السفر ب (١٢- ١٨) ، التوجه للممدوح والندم على الساعات بعيدًا عنه ب (١٩- ٢٠) . وإذا كان الانتقال «إلى الرئيس»في البيت الخامس ، يباشرنا تمامًا عقب وحدة الناقة والسفر ب (١- ٤) في هذا الدخول المفاجئ ، فإن الأبيات تركيبيًا كانت أبعد عن الانفصال ، يقول :

١- لاوَضْعَ للِرَّحْل ، إلا بَعْـــدَ إيْضـــاع
فكيفَ شـــاهَدْت إمــضـــائي وإزْمــاعي
٢- يا ناقُ! جِدّي ، فَقَدْ أَفْنَتْ أَنَاتُك بى
صَبْـرى وعُـمْـرى وأحْـلاسى وأنْسـاعي
٣- إذا رأيْت سَــوادَ الليل ، فــانْصَلتي
وإنْ رَأَيْت بَيــاضَ الصُّـبْحِ ، فـانْصـاعي
٤- ولا يَهُـولنْك سَـيْفٌ للصَّـبـاح بَدَا ،
فـــإنَّهُ للهَــــوادي غَــــيْـــــرُ قَطّاعِ
٥- إلى الرَّئيسِ الذي إسْـفَـارُ طَلْعَـتـه
في حِنْدِسِ الخَطْبِ ساع بالهُـدى شـاع
ق(٣١) ب(١- ٥)

البداية تنبئ بما تنتهي إليه هذه الوحدة من وصولٍ وانتهاءٍ إليه (الرئيس) ؛ فالبيت الأول يعلق وضع الرحال والراحة على الوصول ، كما يتعلق الجار والمجرور في المخلص (إلى الرئيس) بفعل الأمر للناقة (جِدِّي) .

بين هذا الجار والمجرور ومتعلقه تقوم وحدة الناقة من خلال :

جملة تعليلية معطوفة بالفاء (فقد أفنت أناتك بى . . .(*)

جملتين شرطيتين الثانية منهما معطوفة على الأولى (إذا رأيتِ سوادَ . . وإن رأيت بياض . .)

ثم جملة نهي معطوفة بالواو وأخرى تفسيرية لها معطوفة بالفاء (ولا يهولنك سيفٌ . . . فإنه للهوادي . . .(**) .

فالجمل تقع على النحو التالي : **يا ناقُ جِدّى**- | الجمل السابقة | - إلى الرئيس .

ومن هنا تبدو وحدة الناقة مرهونة منذ بدايتها تركيبًا لهذه الغاية ، ذلك الممدوح .

وعندما دخل بنا تمامًا إلى حيز الممدوح بوصفه إياه بإشراق الطلعة وسعيه

(*) بعد تعميم إنضاء الإبل والخيول يجري السفر على ظهر الخيل على غير المعتاد لديه علي الأقل .

(**) بها أطلال ثم تخلص .

بالهدى عاد للرحلة لكن دون أن يفارق ممدوحه .

يمــــــــتــــــــه وبـودي أنـنـي قـلـم

أســعى إليــه ورأسي تحــتي الســاعي

(يمته) فالمخاطب مازال حاضرًا حضور السفر . ثم خرج خطوة أبعد للخلف إلى الرحلة نفسها فجعل الجار والمجرور في البيت (٧) متعلقًا بالفعل السابق يمته في ب (٦) على أن هذا الخروج الثاني ضرب من الدخول في باطن المعنى ؛ عندما يماهي في هذه الرحلة الجديدة ب (٧- ١١) بين الناقة بوصفها هي الراحلة بالأصالة والسفينة بوصفها الراحلة المتعينة في مقصد النص والتي سيدير عليها مطلبه بتحريرها في نهاية القصيدة ب (٣١- ٣٣) من يدي مغتصبيها .

قادته السفينة إلى رحلة في قفرٍ مخوف فيه اضطرهم إلى قصر الصلاة وعدم الجَهْر بالأذان وكذا استبدال الصحابِ بغيرهم على طول السفر . ومن الأخير إلى الممدوح الذي قربه شرفٌ إليه هجر قومه . فهو الصاحب الذي لا يُفارق ، وهذا الشاعر الذي يجمع صحابه ليلاً ويفرقهم نهارًا فخبر الأخلاء وأخلاقهم- هذا الشاعر يأسف على كل لحظة لم تمر وهو إلى جواره ، فكيف مُقامه إذن؟

تبقى رغم هذا ملحوظة كبرى ، فالقصيدة وإن توجهت إلى شخص متعين فيما يشبه المدح وأَلحّت في موضعين على جواره وشرفه وشرف السعي إليه ب (٥ ، ٦ ، ١٩ ، ٢٠) وطلبت منه مطلبًا معينًا ؛ (الاستعانة به على تحرير سفينته)- خلت تمامًا من مدحه ، وإنما كانت مدحًا لأبي العلاء ذاته والثناء على خصاله التي يؤمن بها ويراها في نفسه .

ويصبح هذا النص الذي يبجل الشاعر ، يبجل القيم في معناها المطلق ، هو هديته التي يرسلها للممدوح ، وبدلاً من أن يأخذ الممدوح قصيدةً فيها صورته ، يأخذ قصيدة هي صورة للمعري وحسبه منها أنها ممهورة له . هنا تصبح هدية المعري هي الإبداع نفسه لا معاني المدح والتملق .

ولا هَدِيَّةَ عِنْدى غَــيْــرَ مــا حَــمَلت

عن المُسَــــيّبِ أرواحُ لِقَــعْــــقــــاعِ

ب (٢٩) ق (٣١)

هنا ينأى المعري تمامًا عن مظنة المدح والعطاء وينحو إلى القيمة والإبداع .

ويأتي المخلص في ق (٣) بين وحدتي الناقة والمدح على النحو التالي :

١٤- وقـــد دَقّتْ هَوادِيهِنَّ ، حـــتى
كَـــأنّ رقـــابَهـنَّ الخَـــــيْـــــزُرانُ

١٥- إذا شَــربَتْ ، رأَيْتَ الماءَ فـيــهـا
أزَيْـرقَ ليس يَسْـــــتُـــــرُه الجِــــرانُ

١٦- سَـــتَـــرْجِعُ عَنْكَ وَهي أَعَــزُّ إِبْلٍ
إذا إِبِلٌ أضَــــرَّ بهـــا امْـــتِــــهـــانُ

١٧- لهــا فَــرَحًـا فُــوَيْقَ الأرْضِ أرْضٌ
ومِنْ تَحْت الُّلجَــيْـن لهـــا لجِـــانُ

١٨- تَرَى مـــا نالَتِ الأضْــيــافُ نَزْرًا
ولـو مُلئت من الـذَّهَـب الجِـــفـــانُ

١٩- ويُطْلَبُ منْكَ مـــا هُوَ فـــيكَ طَبْعٌ
وَمَطْلوبٌ من الـلَّسنِ البَـــــيَـــــانُ

٢٠-وَمُــمْــتَــحنٍ لقــاءكَ وَهْوَ مَــوْتٌ
وَهَلْ يُنْبِي عَنِ المَوْتِ امْــتِــحــانُ

ب (١٤- ٢٠) ق (٣)

جاء الانتقال في الشطر الأول من البيت (١٦) وكان من الممكن مغادرة الناقة إلى الممدوح ، لكنه آثر أن يعبّر عن الممدوح من خلال الناقة ؛ شيئًا فشيئًا يبادل نقاط الارتكاز إذ لا تختفي الناقة تمامًا في المخلص ، فقط ، تتراجع لتصبح محمولاً لموضوع آخر هوالممدوح بعد أن كانت هي الموضوع ذاته ، تصبح محمولاً للممدوح بجواره الأعزّ الذي يُعزّ ما تأوي إليه من إبل ، تفرح بما أخذت ب (١٧) ، ويصب العطاء والفرح إذن في طريق كرم الممدوح .

تنقطع الناقة في البيت (١٧) ليكمل نفس المعنى (الكرم) في الأبيات التالية خالصًا للممدوح ومعممًا في قوافل الأضياف ، وكأنّ الناقة كانت مجازًا مرسلاً عنها ب (١٨) . ثم أخلص الشاعر مطلق الكرم للممدوح في ب (١٩) ، لم يكن المعنى على حيز الانتقال فقط ، ولكن الشاعر أشبعه ليزيل سائر آثار شبهة الانتقال . بعدها انتقل لمعنى جديد هو (الشجاعة) بدءاً من ب (٢٠) . على أن الشطر الثاني من

البيت (١٦) من المخلص يحوصل ما قَدّمه البيتان السابقان (١٤ ، ١٥) بوصف ما نالها من نَصَبٍ في السفر ؛ دقة هواديهن ورقة جلودهن هو الامتهان الذي يُضِرُّ بمثلها ، وامتهانها هنا هو ابتذالها في السفر .

أما الانتقال في القصيدة الثانية من وحدة الناقة إلى وحدة الممدوح فهو أقرب إلى طريقة القدماء بالنسبة لمعاصريه في وضوح النقلة :

٢١- يا رَوّعَ اللهُ سَوْطي ، كَمْ أَرُوُعُ به
فؤادَ وَجْناءَ مِثْلِ الطَّائرِ الحَذِرِ
٢٢- باهَتْ بَمْهرَةَ عَدْنانًا ، فقلتُ لها :
لولا الفُصَيْصيُّ كان المجْدُ في مُضَرِ
٢٣-وقد تَبَيّنَ قَدْري أَنّ مَعْرِفَتي
مَنْ تَعْلَمينَ سَتُرضِيْني عَن القَدَرِ
٢٤- القاتِلُ المَحْلَ إذَ تَبْدُو السَّماءُ لنا
كَأنَّها مِنْ نَجِيْعِ الجَدْبِ في أُزَرِ

فالمخلص ب (٢٢ ، ٢٣) لا يمثل علاقة قوية بين مهالك السفر والمباهاة بأصل الممدوح ؛ غير أن المعري يخفف من وطأة الانتقال بدقة اختيار معالم المباهاة ومناسبتها للناقة ، فمهرة : قبيلة من قبائل اليمن القحطانيين ، عدنان : أبو المضرية الذي إليه ينتمون ، وبين المضرية العدنانية واليمنية القحطانية مفاخرات طويلة . فلولا الفصيصي هذا الذي هو من اليمنية القحطانية لكان المجد كله لمُضَر ، واختار (مُهْرة) من دون سائر قبائل اليمن لأن «**الإبل إليهم تُنْسب وفيهم نجائب تسبق الخيل**»[(١)] كما يقول الخوارزمي مع هذا لا يُغَادَرْ دال الناقة تمامًا- فمع الانتقال لمعنى آخر متصل بهذا الممدوح بعد كرم الأصل ، هو أن القدر لا يجري عليه إلاّ بما يَرْضَى - تظل الناقة حاضرة على سبيل الخطاب ب (٢٣) ، وبعد أن أصبح الحضور الأول في البيت للمعنى الذي أطرافه (الممدوح - الشاعر) ولم تعد الناقة تحتل سوى مقعد الشهود يغادر الناقة تمامًا في البيت التالي ب (٢٤) .

أما القصيدة (٨) فتبدأ مباشرة بوحدة مدح ب (١- ١٠) ، وثمة مدح بعد ذلك

(١) الشروح : ١٣٥/١ .

في أكثر من موضع قبله تخلصات أو شبهها . فالذِّكر الأول للممدوح بعد الناقة لا يستغرق أكثر من بيتين ، هذا الذكر يتم فيه (ربط) الناقة بالممدوح :

فَـمَـدَّتْ إلى مـثْل السَّـمـاءِ رقَـابَهـا
وَعَـــبَّتْ قليـــلاً بين نَسْـــرٍ وفَـــرْقَـــدِ
وذُكِّـــرْنَ من نَيْل الشَّـــرِيْف مَـــواردًا
فــمــا نِلْنَ مِنْه غَـيْـرَ شِـرْبٍ مُـصَـرَّدِ

ب (٣١ ، ٣٢)

أعرضت الناقة عن شرب الكثير لما تذكرت نيل الشريف . ثم أكمل تباعًا رحَلة الناقة في الفلاة بعد أن أدخل الممدوح إلى حيز عمل دال الناقة .

ثم يأتي التخلص الكامل من الناقة في الأبيات (٤٠- ٤٢) :

٤٠- وَيَنْفِرْنَ في الظَّلْماءِ عنْ كُلِّ جَدْولٍ
نفــارَ جَـبــانٍ عن حُـســامٍ مُـجَــرَّدِ
٤١-تَطاوَلَ عـــــهْـــــدُ الواردِيْنَ بمائه
وعُطِّلَ حـتى صـار كـالصَّـارِمِ الصّـدِي
٤٢- إلى بَرَدى ، حـتى تَظَلَّ كَـأنّهـا
وَقَـدْ شَـرَعَتْ فـيـه ، لَواثمُ مِـبْـرَدِ
٤٣- أرىَ المَجْدَ سيفًا والقرِيْضَ نِجَادهُ
ولَوْلا نِجَـــادُ السَّـــيْفِ لم يُتَـــقَلَّدِ

ب (٤٠- ٤٢) ق (٨)

فينتقل حثيثًا عن طريق الفعل ينفرن من حيز الناقة والصحراء إلى حيث الممدوح من خلال الانتقال إلى محله (الشام) ، على عادة القدماء ، غير أن الانتقال يَسْتَغْرِقُ أبياتًا ثلاثة إذ يتعلق ذكر الممدوح «إلى بَرَدىَ» ب (٤٢) بالفعل ينفرن في بيتٍ متقدم ب (٤٠) .

وفي قـوله : ينفـرن (في الظلمـاء) عن كل جـدول (. . . . .) (إلى بَرَدَى) ، المكونات التي تشغل الحيز بين المكونين جدول ، إلى بردى تبلور نفرته عن كل مشربٍ لتؤول إلى (بَرَدى) الـمُعْدَلُ إليه .

ثمة إشارة أخرى تتصل بالناقة ، فإذا كانت القصيدة قد بدأت بالمدح ، لِمَ

عَرّجت على الناقة ثانيةً ثم أعادت الدخول للممدوح؟ إن الناقة ورحلتها معادل موضوعي لطرف من علاقة الشاعر بهذا الممدوح ، ومفردات الرحلة ومعالمها رموز وإسقاطات ومشابهات لما بين الشاعر والممدوح ، أو دلالاتها تنتهي إلى جعبة الممدوح . وهذا يؤكد النظر إلى وحدة الناقة بوصفها كناية موسعة لعلاقة الشاعر بالممدوح .

القصيدة (١٥) أيضًا تبدأ بالمدح - الذي تَخْلُصُ له القصيدة تمامًا- باستثناء دال الناقة وشوقها لماء العواصم ومهالك الطريق . ولم تكن القصيدة في حاجة إلى تقديم وحدة الناقة على المدح وإنما انضوت تلك الوحدة داخل بنية النص ب (٢١- ٤٧) ومن ثم فهي ليست وحدة تمهيدية كما يعتقد وإلاّ لأغنى عنها تقدم المدح السابق عليها . وإنما هي لازم من لوازم البناء وطرائق بناء دال المدح . ويبدو أنه هنا لم يكن في كبير حاجة لإخفاء التخلص ، فانتقل ناعمًا بحدة الانتقال كما هي عليه نصوص القدماء :

٤٧- رَجا الليلَ فيها أن يَدُومَ شَبابُهُ
فَلَمّا رآها شابَ قبلِ احتلامِهِ
٤٨-فأنضى علي خَيْلَهُ وركابَهُ
ولم يَأتِ إلاّ فَوْقَ ظَهَرِ اعتزامِهِ
ب (٤٧- ٤٨) ق (٤٨)

فألحق في المخلص عليًا بسائر الأبيات السابقة عندما جعله يُنْضي في المسير خليله وركابه ، فإذا ما براها السفر امتطى عزيمته التي لا ينفيها تنائي الديار وتطاول الأسفار .

وكذا تخلصه في القصيدة الأولي :

٩- مُواصَلَةً بها رِحَلي ، كَأنِّي
عن الدّنيا أُريدُ بها انْفِصالا
١٠- سألنَ فقُلْتُ : مَقْصدُنا سعيْدٌ
فَكَانَ اسْمُ الأمِيرِ لَهُنّ فالا
ب (٩، ١٠) ق (١) .

من أوضح تخلصاته بما ينقلنا نقلة مفاجئة إلى المدح فإذا ما استرجعنا نص حازم السابق واستحضرنا تخلصات المعري الجيدة- كما يريدها القدماء- القائمة على

التمهل والانتقال المتأني انتفت في مثل هذه الأمثلة شبهة العجز وأصبحنا في حيز تقاليد الأقدمين .

على أننا نشير إلى أن المعري عندما تخلص من الإطلال إلى المدح لم يختلف الأمر عن تخلصاته من الناقة إلى المدح :

٢- هَلْ تَسْـمَعُ القَـوْلَ دارٌ غَـيْـرُ ناطقَـة
وفَـقْـدُها السّـمْعَ مَـقْـرُونٌ إلى الخَـرَس
٣- لا أنْسَـــيَنَّك ، إنْ طالَ الزَّمـــانُ بنا
وَكَمْ حَـــبِـــيْبٍ تمادى عَـــهْـــدُه فَنُسِي
٤- يا شَاكِيَ النُّوَبِ انْهَضْ طالبًا «حَلَبًا»
نُهـوضَ مُـضْنىً لحَـسْمِ الدَّاءِ مُلْتَـمِسِ
٥- واخْلَعْ حـذاءكَ إن حـاذَيْتـهـا ، وَرَعًـا
كَـفِـعْلِ مُـوسى كَليم اللهِ في القُـدُسِ
٦- واحْـمِلْ إلى خَيْـرِ والٍ ، من رَعّـيتـه
أزكَىَ التـحـيّـاتِ لم تُمـزَجْ ولم تُمَس

ب(٢ : ٦) ق (٢٧)

فالأمر بالسير (انهض) ب (٤) لا يختلف عن تعدية القول أو تعدية الناقة . وتقديم الأطلال بوصفها موضوعًا ذا اتصالٍ بالموضوع التالي ، الموضوع الرئيسي للنص (المدح) ، هذا التقديم قائم هنا كما هو الشأن مع وحدة الناقة . فموضوع الأطلال وإن كان يقدم كدالٍ للشقاء والألم (فراق الأحبة والصحاب بالبين) إلا أنه بالأساس يستثمر في طريق النص ، فيتخلص إلى الممدوح بوصفه الشفاء من الأدواء المتولدة عن فراقه . وتمهله فقط في الانتقال لمحل الممدوح ب (٤) وإفراد البيت (٥) لهذا المحل فقط ، ثم منه إلى الممدوح في ب(٦) ، بعدها يصبح في حيزه هو فقط ومعه تأتي صفَاتُه على سائرِ القصيدة .

وبعامة على الرغم من تحري المعري خُطى المحدثين في حسن التخلص طبقًا لما يريده الذوقان النقدي والشعري في تفاعلاتهما فقد كانت عروق الشعر تنزعه على الدوام فيأتي بنماذج على نمط القدماء في التعدية أيضًا ، وبذا يتجاور الطريقان معًا لبناء القصيدة ، ومن العسير من خلال نصوصه أن نقرر انحيازه لطريقةٍ ما دون الأخرى .

(٣-٢-١-٢) تفاعل المكونات:

في الفصلات التالية نحاول أن نتبين أن بناء النص مشتملاً على هذه الوحدات بهذا النظام ليس اعتباطًا أو ضَمًّا لوحداته كيفما اتفق ، وإنما هو استجابة لمنطق مايجب كشفه لإدراك بنيته ، «**فمعنى عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته) ، هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته**»[(١)] .

(٣-٢-١-٢-١) ق (٥٨):

القصيدة الثامنة والخمسون :

١- طَرِبْنَ لضَوءِ البَارِقِ المُتَعالي
ببَغدادَ ، وَهْنًا ، ما لَهُنّ ومالي
٢- سمَتْ نحوَهُ الأبصارُ ، حتى كأنها ،
بِنارَيْه مِن هَنًّا وثَمّ ، صَوالي
٣- إذا طَالَ عنها سَرَّهَا لَوْ رُؤوسُها
تُمَدُّ إليه في رُؤوسِ عَوالي
٤- تَمنَّتْ قُويْقًا ، والصَّرَاةُ حيالَها ،
تُرابٌ لها مِن أيْنُقٍ وجِمالِ
٥- إذا لاحَ إيماضٌ سَتَرْتُ وُجوهَها ،
كأنّي عَمْروٌ ، والمَطِيُّ سَعالي
٦- وكم هَمّ نِضْوٌ أن يَطِيرَ مع الصَّبا
إلى الشّأم ، لولا حَبْسُهُ بعِقالِ
٧- ولولا حِفاظي ، قُلْتُ للمَرْءِ صاحبي :
بسَيْفِكَ قَيّدْها ، فلستُ أُبالي

---

(١) تزفيتان تودروف : مقولات السرد الأدبي ، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا . ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي . ص٤٠ .

٨- أأبْغِي لهــا شَــرًّا ، ولم أرَ مِــثْلَهــا
سَــــفَــــائرَ ليلٍ ، أوْ سَــــفــــائنَ آلِ
٩- وهُنّ مُنيــفــاتٌ ، إذا جُــبْنَ واديًا
تَوَهَّمْــتَنا ، منْهُنّ ، فَــوْقَ جِــبــال
١٠- لقد زارني طَيْفُ الخَيال فَهاجَني ،
فــهلْ زارَ هذي الإبْلَ طَيْفُ خَــيــال؟
١١- لعَلّ كَــراهَا قــد أراها جِــذابَهــا
ذَوائبَ طَلْح ، بالعَــقِــيق ، وَضَــال
١٢- وَمَسْرَحَها في ظِلّ أحْوَى ، كَأَنها ،
إذا أَظْهَــرتْ فــيــه ، ذَواتُ حِــجــال
١٣- حَلُمْنا بأسْنان الكُهُــول ، وَهذه
شَــــوارِفُ تَزْهاها حُلومُ إفــــال
١٤- تَرَى العَــوْدَ منهــا باكــيًــا ، فكأنّهُ
فَــصِــيلٌ ، حَــمــاهُ الخِلْفَ رَبُّ عِــيــال
١٥- فأبَكَ ، هذا أخضرُ الجال ، مُعْرِضًا ،
وأزْرَقُ ، فــــاشْــــرَبْ وارْعَ ناعِمَ بال
١٦- ستَنْسَى مياهًا ، بالفَلاة ، نَميرَةً ،
كنسْــــيــــانهــــا وِرْدًا بعَــــيْنِ أُثَال
١٧- وإن ذُهَلَتْ عــمّــا أَجَنَّ صُــدورُها ،
فَــقَــدْ أَلْهَــبَتْ وَجْــدًا نُفــوسَ رِجــال
١٨- ولو وَضَعتْ في دِجْلَةَ الهامَ لم تُفِقْ
مِن الجَــــزْعِ ، إلاّ والقُلوبُ خَــــوال
١٩- تذَكّــرْنَ مُــرًّا ، بالمَناظِرِ ، آجِنًا ،
عليــــه ، من الأرْطَى ، فُــــرُوعُ هَدال
٢٠- وأعْجَبَها خَرْقُ العضاة أُنوفَها
بِمِــــثْلِ إبَارٍ ، حُــــدِّدَتْ ، ونِصَــــال

٢١- تَلَوْنَ زَبورًا ، في الحَنيْنِ ، مُنَزَّلاً ،
عليهنّ فيه الصَّبْرُ غيرُ حَلال
٢٢- وأنْشَدْنَ من شِعْرِ المَطايا قصيدةً ،
وأوْدَعْنها ، في الشوْقِ ، كلَّ مَقال
٢٣- أمِنْ قِيلِ عَوْدٍ رَازِمٍ أمْ روايةٍ ،
أتَتْهُنَّ عن عَمٍّ لهنّ وَخال
٢٤- كأنّ المَثاني والمَثالثَ ، بالضّحَى ،
تَجاوَبُ في غِيد ، رُفِعْنَ ، طِوال
٢٥- كأنّ ثَقِيلاً أوّلاً تُزْدَهي به
ضَمائرُ قَوْم ، في الخُطُوبِ ، ثِقال
٢٦-بكى سامريُّ الجَفْن أن لاَمس الكرَى
له هُدْبَ عَيْن ، مَسَّهُ بِسِجال
٢٧- فليتَ سَنيرًا بأنَ منه ، لِصُحْبتي ،
بِرَوْقَيْ غَزال ، مِثْلُ رَوْقِ غَزال
٢٨- ومَنْ لي بأنّي في جَناحِ غَمامة ،
تُشَبِّهُهَا ، في الجُنَّح ، أُمَّ رِئال
٢٩- تَهاداني الأرْواحُ ، حتى تَحُطَّني
على يَدِ ريح ، بالفُراتِ ، شِمال
٣٠- فيا بَرْقُ! ليس الكَرْخُ داري ، وإنما
رَماني إليه الدهرُ مُنْذُ ليالي
٣١- فهل فيكَ ، من ماء المَعَرّة ، قَطْرَةٌ ،
تُغيثُ بها ظَمْآنَ ، ليسَ بسال؟
٣٢- دعا رَجبٌ جَيْشَ الغَرام فأقبلَتْ
رعالٌ ، تَرُودُ الهَمَّ ، بَعْدَ رِعال
٣٣- يُغِرْنَ عليّ ، الليلَ ، إذْ كلُّ غارة ،
يَكونُ لها ، عِنْدَ الصّباحِ ، تَوالي

٣٤- ولاحَ هِلالٌ مِـثلُ نُون ، أجـادَها ،
بجـاري النُّضَـار ، الكاتبُ ابنُ هِلال
٣٥- فـذَكّـرَني بَدْرَ السّـمـاوَة ، بادنًا ،
شَـفًـا لاحَ مِن بَدْرِ السّـمـاءةِ ، بالِ
٣٦- وقـد دَميَتْ خَـمْسٌ لها عَنَمـيَّـةٌ ،
بإدْمـانهـا ، في الأَزْم ، شَـوْكَ سَـيـالِ
٣٧- تقـولُ ظِبـاءُ الحَـزْمِ والدّمْعُ ناظِمٌ ،
على عَـقَـد الوَعْـسـاء ، عـقْـدَ ضَـلال :
٣٨- لقـد حَـرَمَـتْنا أثْقَلَ الحَلي أُخْـتُنا ،
فـمـا وَهَبَتْ إلاّ سُـمُـوطَ لآلي
٣٩- فإنْ صَلَحَتْ ، للناظمينَ ، دُموعُنا ،
فـأنْتُنّ ، منْهـا ، والكَثـيبُ حَـوالي
٤٠- جَـهِلْتُنّ أنّ اللَّؤلؤَ الذَّوْبَ عندنا
رَخـيصٌ وأنْ الجـامـداتِ غَـوال
٤١- فلو كـان حقًّا ما ظَنَنْتُنّ ، لاغْتَدَتْ
مَـسـافـةُ هذا البَـرِّ سـيفَ «أُوَال»
٤٢- أإخـوانَنا ، بين الفُـراتِ وَجلَّق ،
يَدَ الله ، لا خَـبَّـرْتُكَمْ بمُحـال
٤٣- أُنَبِّـئُكمْ أنّي ، على العَهْد ، سالمٌ ،
وَوَجْـهي لّما يُبْـتَـذَلْ بسُـؤال
٤٤-وَأنّي تيَـمّـمْتُ العـراقَ لغَـيـرِ مـا
تيَـمَّـمَـهُ غَـيْـلانُ ، عِندَ بِلال
٤٥- فأصْبَحْتُ مَحْسودًا بَفَضْلي وَحْدَه ،
على بُعْـدِ أنصْـاري وقلّةِ مـالي
٤٦- نَدمْتُ على أرضِ العواصِم ، بعدَما
غَـدَوْتُ بهـا ، في السَّوْمِ ، غـيـرَ مُـغال

٤٧- ومِن دُونِها يوْمٌ من الشَّمْسِ عاطلٌ ،
وَليلٌ ، بأطراف الأسنَّة ، حال

٤٨- وشُعْثٌ ، مَداريها الصَّوارمُ والقَنا ،
وليس لها إلاّ الكُماةَ فَوالي

٤٩- أرُوحُ ، فلا أخشى المَنايا ، وأتَّقِي
تدَنُّسَ عِرْض ، أوْ ذَميمَ فِعال

٥٠- إذا ما حبالٌ ، من خليلٍ ، تَصَرّمَتْ ،
عَلقْتُ لخِلٍّ غَيْرِه بحِبال

٥١- وَلَوْ أنّني ، في هالة البَدر ، قاعدٌ ،
لَما هابَ يوْمي رِفْعَتي وجَلالي

تحتل الناقة نصف القصيدة تمامًا ب (١ : ٢٥) هذا من حيث الكم فضلاً عن امتداد عناصر إلى ب (٤١) كانت هي فيها طرفًا

وتعمل الناقة في النص بمثابة البطل الموازي لصوت الشاعر الذي يظهر مستقلاً عن الناقة كموضوع بدءاً من ب (٢٦) .

الناقة في النص معادل موضوعي(١) للشاعر . على أننا لا نركن في مسألة المعادل أو الموازي إلى هذه العلاقة المستقيمة في براءة خادعة ، فهي وإن كان يتحقق فيها ما يتحقق في الشاعر- البطل الشعري الأول في القصيدة ، والذي يتوارى في البداية لتصبح الناقة هي البطل الأكبر ، ولعلها تظل كذلك حتى بعد غيابها لأنها ربما حققت ما لم يحققه الشاعر ،هذا البطل الشعري صاحب ضمير المتكلم في معظم النص- إن كان يتحقق في الناقة ما يتحقق في الشاعر ،فربما اختلف عنها في أشياء ؛ إنها في الحقيقة (خلق مغايرٌ) يحاور الشاعر ويتفاعل معه فتتبين وجوه التشابه والاختلاف . هي بطل يحمل (معرفة مغايرة) أيضًا لمعرفة الشاعر ، ولربما أضحت في النص معرفة مثالية لطابعها الحدسي الفطري بعيدًا عن المنطق وحساب التوازنات .

والشاعر يستطيع أن يتوحد بها . ليتماهى الشاعر في الناقة وتتماهى الناقة في

---

(١) حول المعادل الموضوعي يراجع د . عناد غزوان : المعادل الموضوعي مصطلحًا نقديًا ، مجلة الأقلام العدد ٩ لسنة ١٩٨٤- ص ٣٤ : ص٥١ .

الشاعر ولو من باب لازم المعنى كما يطرحه السياق . أو ربما يختلف عنها فتكون هي (كما في هذا النص) (أوسع معرفة منه) فتدينه . وثمة طرائق أخرى ، على أن هذا النص بدا لنا على هذا النحو .

ولو لم يكن للناقة هذا الوجود الشعري المتميز لأغنى صوت الشاعر في النص ب(٢٦ : ٥١) عن وجودها . لكن هذا الوجود المغاير والمتشارك مع الشاعر في علاقة جدلية هو ما يوصلنا لوجود شعري آخر هو محصلة تفاعل الاثنين معًا ، وهما وإن اختلفا في الوعي يظلا على نفس الطريق . والمسألة هنا مسألة تواز ، لكن على مستوى أبنية موضوعية ، بناءٍ يتعلق بالشاعر وآخر بالناقة مقارنةً في الشوق للوطن كموضوع يَبْنيه كل منهما .

ورأينا في علاقة البنائين معًا توازيًا إذ «**التوازي مركب ثنائي التكوين ، أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر ، وهذا الآخر - بدوره - يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ، ولا تباين مطلق ، ومن ثم فإن هذا الطرف الأخير يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول ، ولأنهما- في نهاية الأمر - طرفا معادلة وليسا متطابقين تمامًا فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحوٍ ما ، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما**»[1] : بل إنهما في مراحلٍ أخرى من النص «**ينهض طرفا التوازي كلاهما بتنميط أحدهما الآخر**»[2] .

يبدأ النص ب (١- ٩) كما لو كان الشاعر يغالب شوق الناقة لموطنها - الذي هو بالتبعية موطنه . والخوارزمي يُدْرك هذه المغالبة في إلماحة غير معهودة في شرحه هو نفسه لغالبية أبيات الديوان . يقول : «**رأت هذه الإبل بعد مُضييٍّ قطعة من الليل سنا بارق يلوح ، فباتت وهي تطرب وتخفّ إلى أن خشيتُ أن يلوي بها الطرب ، ويطير بها الشوق ، فأخذتُ أُسَكنها ، وأكفكفِ من غَرْبها ، وهي لا تسكن ولا تمتنع ، ثم أعاودها وتدافعني ، إلى أن قضيت من كثرة معاودتي وشدة مدافعتها العجب .وإسرافُ هذه الإبل في الخفة إلى أن خشى عليها الطيران ، وعكوف أبي**

---

(١) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .ص١٢٩ .

(٢) السابق نفسه .

العلاء عليها بالتسكين ، وإن لم يكن مدلولاًعليه بالمطابقة أو التضمين ، مدلول عليه التزامًا . والدليل على ذلك قوله :

إذا لاح إيماضُ سَـــتْـــرتُ وجـــوهَهـــا

كـــأني عَـــمْـــرو والمطيُّ ســـعـــالي

وكم همّ نِضْـــوي أن يطيـــر مع الصَّـــبـــا

إلى الشـــام ، لولا حَـبْسُـــه بعـقـال»[1]

فإذا كان شوقها كذلك مع عجمتها- فمن قياس الأولى أن يكون شوق الشاعر لا تحيط به الصفة ، فيستعيض عن أثر الشوق على نفسه بأثره على ناقته .

وتلك البداية هي بداية (المغايرة) التي يوهمنا بها الشاعر بينه وبين الناقة ، بل إنه يبدأ من موقف (الضد) ليقيم الناقة في بناء معادلٍ يستطيع أن يتفاعل مع خط الضمير المتحدث بالنص . ووجوه التشابه والمغايرة لا تعني فواصل حَادّة ، فأوضح نقاط المغايرة لا تنفي التشابه وإنما نتخذ الملامح الكبرى علامات نتحرك بينها ، فمن طبيعة المعادل والرمز وكذا النص نفسه احتواؤهم على نقاط عدة تكاد تنقض تمامًا ما عداها .

ونتقدم خطوات على طريق المشابهة في اشتراكهما في زيارة الطيف ب (١٠) وهذا المدخل هو ما يملك إطار تماسك الأبيات (١٠- ٤١) . والأبيات (١٠- ٢٥) إطارها طيف هذه الإبل وهو تحديدًا (طيف المرعى) . وهنا نلمس تشابكات جمة بين الشاعر وناقته صريحةً وضمنية ، فما المرعى إلا نعمة الوطن الظاهرة .

وتنتهي بألاّ تعدل بمرعاها مَرْعىً ولو كان فيه الخير كل الخير كما يراه الجميع ، بل لو كان مرعى البلاد مُرًّا كل المرارة ، أشجاره شوك يخرق الأنف كالإبار والنصال ب (١٩- ٢٠) . رغم ذلك ستظل تحن للشام وطنها وتتلو فيه قصائد الشوق والحنين . ألا نكون هنا قد وصلنا إلى تمام التطابق بين الشاعر وناقته معادله الموضوعي .

على أن الناقة في أفق التصور اللغوي ، كما يراها المعري «**قليلة اللبّ ضالعة في الجهالة**»[2] هكذا يقرر هو في الصاهل والشاحج ذلك أن .

---

(١) الشروح : ١١٦٣/٣ .

(٢) أبو العلاء المعري : الصاهل والشاحج ، تحقيق : د . عائشة عبد الرحمن . الطبعة الثانية . دار المعارف- ١٤٠٤هـ /١٩٨٤- ص ٢٠١

- ولدها يُذْبح ويُحْش جلده من الثمَّام فَتُدِرُّ عليه ، وعندها أنه حوارها .
- كما أنها تتركُ ما لانَ من المرعى وتختار عليه شوك السِّعدان وغيره من الشجر والعضاة . فربما نشبت الشوكة منها في بطن البعير فكانت سبب هلاكه(١) .

فإذا كان هذا في أفق المعرفة بالناقة ، وكان الشاعر مضاداً لها في النص على الأقل ، في تقدير هذا الشوق وتصوره ، وكان أيضًا يرتب لموضع قدمه ويحسب لرحلته للعراق التي لم تنل حظًا من النجاح . هنا ألاتنَقْضُ معرفةُ الناقةِ الحدسية تلك معرفةُ الشاعر العقلية خاصة وأنه هو نفسه تصور ذهابه للعراق ومغادرته الشام سَوْمًا باع فيها بالرخيص ب (٤٦) .

وبذا ينحاز النص للمعرفة الحدسية ضد حسابات العقل وترتيبات المنطق فما «الطرب» و«الشوق» و«الخفة» و«الحنين» للبرق والوطن إلا وجوهًا لهذه المعرفة الحدسية .

ويبدو أن مسألة (قلة اللّب) هذه ضالعة في نظر المعري ، فيبرر بها على شوقه الذي لا يبدو بُدُوّ شوق الناقة الذي صوره . يقول البطليوسي معلقًا على ب(١٣)

حَلْمنا بأسنان الكهـــول وهذه
شـــوارف تزهاها حُلُوم إفـــال

«نحن كهول أفادتنا السنّ معرفةً بالدهر ، فزال عنّا جهل الغرارة والصّبا ، وحِرْنا من ذوي الحلوم والنّهى ؛ وهذه الإبل لم تُفدْها أسنانُها حِلْمًا ، وكساها الزمان معرفةً وعلمًا ، فالشوارف منها كالصغار في أحلامها وطباعها فلذلك تفرط في حنينها ونزاعها»(٢) .

كذا تتجادل الناقة في علاقتها بالشاعر الموقف الشعري الذي يقدمه النص . وبدءاً من ب (٢٦) ينحسر المعادل الموضوعي عن النص ليظهر صَوْتُ الشاعر نفسه ، فيعزف كما عزفت الناقة على وتر الشوق ، فتطالعنا بدايةً من ب (٣٢) صورة جيش الغرام الذي يروعه في الليل ويوالي غاراته عند النهار ، وتبدو الحبيبة ودموعها إزاء

---

(١) أبو العلاء : السابق نفسه .

(٢) الشروح : ١١٧٧/٣ .

الفراق ، وهذا الجزء الغزلي هو محتوى الطيف الذي زاره في ب (١٠) وأفاض بعده في المرعى / مضمون طيف الناقة ، هنا يقدم المحبوبة / مضمون طيفه ، هذا وإن غَمُضَ سياق وروده لبعد الإشارة وتَلَبُّسِ الطيف مَلْبَسَ الذكرى (فذكرنى بدر السماوة ، بادنًا) .

على أن لغة الخطاب تتحول طبيعتها من ب(٤٢) إلى نهاية النص ب (٥٢) . فالوظيفة الشعرية المهيمنة على الأبيات (١- ٤١) تتراجع أمام محاولات دءوبة لتشخيص هذا المؤلف والمتلقي الضمنيين والمناسبين للمرسلة الشعرية في إطلاقها - يشخصهما في تعيينات تاريخية هي (المعري- معاصريه) في إطار خلق سياق واحدٍ متعين يمثل مقصد النص الذي يوهم بعدم الانحراف بعيدًا عنه . ولهذا تأخذ وظائف أخرى (كالانفعالية والإفهامية والمرجعية) حيزًا إلى جوار الوظيفة الشعرية لم تأخذه من قبل في الأجزاء الكبيرة السابقة .

تبدأ القصيدة من لحظة البرق المؤذنة بالعودة للوطن- للشام كما يقول النص- فتتحرك سائر الأفعال الماضية في النص إلى أول تلك اللحظة ، ولا تكاد تفارقها إلاّ إلى الماضي الأبعد- فترة الشام فيما قبل فراقها ، ومن ثم فليس هذا الرجوع إلاّ ارتباط بالمستقبل المتجه إليه الشاعر والناقة معًا .

أما الماضي الذي يفارقه الشاعر في العراق- وهو الماضي الأقرب- فيغيب ذكره عن النص الذي يتحاماه بسائر أشكاله وكافة عناصره . وتبدو تجربة هذا الماضى القريب/العراق وإن لم تسوءه فإنها لم تَسُرّه ، غير أنها عركته على أية حال وزادته معرفة .

وتنحدر أزمنة النص نحو المستقبل ؛ فما يجئ به من ماضٍ يتجه سياقه نحو هذا الآتي ، أو أنه ابن اللحظة الحاضرة ، وذكر العراق في إشاراتٍ قليلة تدعيم للطريق إلى الأمام ، إلى الشام .

ودعوة الناقة للمكث عبثٌ لأنها حسمت الأمر أصلاً منذ بداية النص بالرحيل ، وبالتالي هو عائق معترض خصيصًا لتطأه الناقة وتعلوه وصولاً إلى المستقبل/الشام .

يقع الماضي كاملاً بعد لحظة ترك بغداد وبعد رؤية البرق حوله (طربن لضوء البارق المتعالي- سمت نحوه الأبصار - إذا طال عنها سَرّها لو رؤوسها . . . تَلَوْنَ زبورًا في الحنين - وأنشدنَ من شعر المطايا قصيدة . . .) . وهذا مع الشاعر أيضًا (بكى

سامري الجفن أن لامس الكرى- فليت سنيرًا بان منه لصحبتي- دعا رجبٌ جيش الغرام . . .) .

وإذا ما انزاح الماضي إلى الخلف قليلاً- تَجاوزَ فَتْرة العراق إلى ما قبلها إلى حيث الشام وعيشه الأول بوصفه متصلاً بالمستقبل السائر إليه (لعل كراها قد أَراها جذابها ذوائب طلح بالعقيق - تَذَكّرْنَ مُرًّا بالمناظر آجنًا . . . .) .

وعندما تغنى بشيء حول تجربة العراق تغَنّى بما قبلها (وأنى تيممت العراق لغير ما تيممه غيلان عند بلال) ، تغنى أيضًا بنيّة السفر وعزيمة التوجه ثم قفز على التجربة نفسها إلى نتيجتها بما لا يشين خلقه :

فأصبحتُ محمودًا بفضلي وَحْدَه

على بُعْدِ أنْصاري وقِلّة مالي

ب (٤٥)

ثم الربط بين نتيجة رحلة بغداد وإقامته بالشام قبلها :

ندمت على أرض العواصم بعدما

غدوتُ بها في السّوْمِ غَيْرُ مُغال

ب (٤٦) .

ثمة تساؤل كبير حول التوسل إلى شوق الوطن من خلال ذكر البرق يلمع من تجاهه ، إذ الأخير مُوَلّد للحنين الجارف ، لكن : هل هو مُوَلِّدٌ لِبُعد الوطن عن محل الشاعر حيث لا مُوَصّل ماديّ بينهما غير البرق المُشْرَع في السماء أو السحاب الذي يولّده ، إذا يَبْعُدْ مَرْآها ولا يُتَنَسَّمُ ريحها . وربما كان هذا السبب المادي مُسَوِّغًا مباشرًا لذلك الارتباط الشعري ، خاصةً وأن المعري يجعل البرقَ الذي يأتيه من صوب بلاده برقًا أنهكته المسافة إلى الشاعر فخارت قواه (قوى البرق) :

سرىَ بْرقُ المَعَرَّة بَعْدَ وَهْن

فباتَ بِرَامةٍ يَصِفُ الكلالا

ب (٤٠) ق (١) .

- أم أن هذا المثال نفسه توليد عن صورةٍ أخرى أصولها ليست بين أيدينا لكن تبقى محصلتها الأخيرة في مجرد الاقتران بين أطرافٍ ثلاثة ؛ البرق ، الوطن ، الشوق . قلنا ذلك لملابساتٍ أخرى تحيط البَرْقَ ، تتجاوز السببية المادية السابقة ،

فالنص الأدبي يحتوي قدرًا كبيرًا من الدلالات المتنافسة والتي تتفاوت حجمها ودرجات تنافسها . ويَغْدو النَّصُّ على هذا النحو بؤرًا لتلك الدلالات المتنافسة ، وربما تعود هذه البؤر لتنقض التصور العام القريب الذي يبدو أن النص يقدمه ، وليس هذا مغامرة لإنتاج معنى نقهر عليه النص «**فالناقد لا يحول انتباهنا عن القصيدة ، بل هو على العكس من ذلك يريد أن يوجد طائفة من العمد التي يقوم عليها بناؤها . هذه العمد لا يتطلع إليها القارئ العادي . فمهمة الناقد الحقيقية هي أن يدلنا على أشياء لا نستطيع بلوغها إن تركنا وقدراتنا العادية القريبة**»(١) .

يقول التبريزي :

«**كانت العرب تَذْكر الغولَ والسِّعْلاة ويَدَّعونَ أنهم ينكحونها . ومن ذلك ما زعموا أن عمرو بن يَرْبوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناه بن تميم تزوج السِّعلاة ، فقال [له](*) أهلها :**

إنك ستجدها خَيْرَ امرأةٍ ما لم تَر بَرْقًا ، كأنهم حَذّروه من حنينها إلى وطنها إذا رأت البرق ، فكان عمرو بن يربوع إذا لاح البرقُ سترها عنه . وولدت له أولادًا ، فغفل ليلةً ولاح البَرْقُ ، فقعدت على بكرٍ له وقالت :

أمْسِك بَنيكَ عمرو إني آبِقٌ
بَرْقٌ على أرض السَّعالى آلِقُ

وسارت عنه فلم يرها بعد ذلك ، فقال شعرًا جعل السعلاة فيه كالحبيب المُذَكرّ ، فيه :

رأى بَرْقًا فأوضع فوق بَكْرٍ
فلا بك لا أسألُ ولا أغامَا»(٢)

وهنا نلحظ أشياء منها :

– أن القصة وإن تحولت من باب الأسطورة إلى حيز الخرافة – فَتُقَدّم من باب

---

(١) د . مصطفي ناصف : خصام مع النقاد كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم ٧٠- ١٤١١هـ/ ١٩٩١م . ص ٢٢٧ .

(*) في الأصل : لها .

(٢) الشروح : ١١٦٧/٣٨ .

«الادّعاء» بتعبير التبريزي و«الزعم» بتعبير البطليوسي ، والخوارزمي فقط هو الذي يقدمها بقوله «**في حكايات العرب أنّه** . . .»[1]- هذه القصة وإن أخذت هذا المنحى فإن الشّرّاح قد وجدوا فيها إضافة لإضاءة النص الشعري ، سواء في بيان علاقة الارتباط بين البرق والشوق للوطن أو البرق والسِّعلاة والوطن أو الناقة بوصفها مطية للسعالى نحو البرق .

أضف إلى ذلك سريان الحنين عند رؤية البرق على البشر وغير البشر ، ليس على النوق فحسب كما يقول الشعر بل على السعالى والغيلان أيضًا . والبرق الذي يأْلَقُ برقٌ على أرض السعالى يَبِيْنُ لها حيث هي . فوق كل ذلك تركت السعلاةُ أولادها إلى الأبد ، ليرعاهم زوجها ذاهبةً وراء البرق لتطيش كَفّةُ الشوق للوطن برؤية البرق - بكل عواطف الأمومة وواجباتها .

والخوارزمي يسوق حكايةً مشابهة مع جاريةٍ بحرية . لكن علاقتها تقوم مع الماء نفسه يقول « . . . **فَلَمّا تغافلوا عنها انتهزت الفرصة ورمت بنفسها إلى»سيحون» فغابت ثم لم تعد**»[2] . الحكايتان تسيران معًا في خط واحدٍ تمامًا ، وفوق ذلك ترتبطان معًا بعنصر الماء ، الأخيرة ترتبط به مباشرةً والأولى بالبرقٍ وبالتالي بالسحاب الذي يُوَلّده . ولذلك تَضَمّن شعر عمرو بن يربوع قوله «لا أسال ولا أغاما» أى لم يأتِ ذلك البرق بغيم ولا سيل .

من خلال الحكايتين ، نحن أمام «الحياة الأولى» من خلال أهم عناصرها «الماء» و«البرق» الذي يُوَلِّده ويصاحب تَخَلُّقها . والبرق في نص المعري نفسه في القصيدة الثانية هو مُقَسِّمُ المطر على الأحياء ؛ القبائل والأمكنة :

يا ساهر البرق أيقظ راقدَ السَّمُر
لعل بالجِزْعِ أَعْوانًا على السَّهَرَ
وإن بَخِلْتَ عن الأحياء كُلِّهِمُ
فاسْقِ المَوَاطِرَ حَيًّا من بني مَطَر

ب (١ ، ٢) ق (٢)

---

(١) الشروح : ١١٦٨/٣ .

(٢) الشروح : ١١٦٩/٣ .

يَمْلكُ الجود كما يَمْلكُ أن يَبْخَلَ هو موقظ السَّمُر (شَجر) من رقوده (يُبْسِه) بأن يُمْطره فيوقظه (يورق ويَخْضَرّ) .

بين البرق والماء استدعاء على الاستلزام أحيانًا أو على الاقتران فعندما يغيب يوسم البرق بكونه خُلَّبًا ، أيضًا ، الماء هو ضامن الشفاء من الهوى ، هو ضامن الحياة :

فيا بَرْقُ ليس «الكرخ» داري وإنما
رماني إليه الدَّهْرُ مُنْذُ ليالِ
فهل فيك من ماء المَعَرَّة قَطْرَةٌ
تُغِيْثُ بها ظَمْآن ليس بسالِ

ب (٣٠ ، ٣١)

أو ليس البرق هنا أو السحاب الحامل له ضامنًا أو على الأقل مَظِنّةً لـ «ماء الحياة» كما في الميثولوجيات المختلفة ، إنه هنا على طريقة العرب الشعرية ، إذ تجعل الشوق مرض النفس والجسم ، وماء المعرفة / ماء الحياة ، يغيث ، يُسْلي ويشْفي . **«للماء دور شفائي ، فهو العنصر السحرى والدواء الشافي لكل الأمراض يجدد الشباب ويضمن الحياة الأبدية . لذلك فإن نبع «ماء الحياة» لا يصله أي إنسانٍ بأى طريقة ، لأن النبع تحرسه الشياطين ، وهو موجودٌ في مناطق يصعب الوصول إليها إلاّ بمساعدة الشياطين والأرواح»**(١) . وهل ثمة تحجّب لماء الحياة أكثر من السحاب الذي يخلف الوعد ، أو البرق الذي إن شاء أمسك وإن شاء أنزل ما لم يكن خُلّبا .

ويأتي الشوق للوطن دومًا من خلال هذه الموضوعة (البرق- السحاب) إنه يرتبط به من خلال ذلك المقدس ويأخذ المكان المشوق إليه ، الوطن هنا ، قداسة الصلة ، قداسة الماء . ويصبح المكان/الوطن معادل الحياة . فالبرق وما يأتي من جهته هو الحياة وخلاه العدم والموات .

---

(١) جان صدقة : رموز وطقوس ، دراسات في الميثولوجيا القديمة . رياض الريّس للكتب والنشر- [دون تاريخ] ص١٨ .

يقول المعري :

ومَنْ لي بأنِّـي في جناح غــمــامــة
تُشَــبِّـــهُـــهـــا في الجُنحِ أُمَّ رِئال

ب (٢٨)

يتمنى أن يكون على جناح غمامة تُسْرِعِ به إلى موطنه كما تسرع النعامة إلى فراخها إذا أقبل الليل . إسراع النعامة إلى فراخها إذا أقبل الليل ملموس ، أما الغمام فهل هو الأنسب لأن يُضْربَ به المثل في السرعة؟ نعم قد يكون له سطوة السفر وطَوْله الأماكن البعيدة ، لكن حتى هذه السمة فيها نظر ، أليس من الممكن أن تشتته الشمس والريح فيقصر عن بلوغ الأمل كما قال المعري نفسه في المقطوعة(٩)(*) أليست الريح مثلا أجدر بحمله إلى حيث يشاء كما فعلت مع قصيدة القعقاع ، أم أنه يبحث عن مرئي مُجَسمّ يحمله فاختار الغمام . إن الريح كانت فعلاً مطية للناقة(**) ب (٦) ، أما هو فمطيته الغمام .

على كل حال يبدو أن دلالة الغمام الأولى تنصرف عن السرعة إلى الغمام نفسه بوصفه هو الوصول ذاته ، هو الانتهاء للأصل ، للطمأنينة والالتآم . ثم أليست هذه العلاقة هي التي تضم إلى النعامة فراخها مع إسراع من يجوز عليه الإسراع في الحالين (النعامة– الشاعر) .

ثم يأتي تخيره للنعام ، هل حقيقةً لما فيها من سُرْعةٍ في العَدْو إلى فراخها إذا ما

(*) أعارِضَ مُزْنٍ أورَدَ البَحْـرَ ذوده — فلما تَرَوّتْ سار شوقًا إلـى نَجــدِ
سَما نحوه مَلْك الرياح بِجُنْده — فمزّقــه دُونَ الإرادة والــوُدّ
بكيتُ له ، إذ فاته ما يريــده — وما شوقه شوقي ، ولا وَجْدُه وجَدى
كذاك الليالي لا يَجُدْنَ بمطلبٍ — لخَلْقٍ ، ولا يبقينَ شيئًا علــي عَهْدِ
م (٩)

وَكَم هَمَّ نضْوٌ أن يطيرَ مع الصّبا — إلــى الشــام لولا حَبْسُهُ بِعقِال
ب (٦) ق (٥٨)

(**) فالناقة لهزالها شوقًا كانت علي وشك أن تطير بها رياح الصَّبا رغم لينها ، وما ذاك إلاّ لضعف الإبل وخِفتّها إلى موطنها . خاصةً وأن الصّبا مَهبّها من المشرق ، فستأخذه في طريقها الوادع الهادئ .

أقبل الليل؟ ومعوله في ذلك تشبيه العرب للسحاب بالنّعام فيما يذكر البطليوسي كمقولة عبد الرحمن بن حسان :

كــــأن الـرباب دُوَيْـنَ الســـــحــــاب
نَـعَـــــــــــــامٌ تَـعَـلّـق بـالأرْجُـلِ(١)

لكن أليس النّعام ذا طابَع يهيئ عن سعةٍ لأن يكون موضوعًا أو حتى أداةً للأسطورة؟ أليست هجينًا من الطائر والبَعير ؛ فيها منهما ولا تنتمي لأيٍّ . يقول الجاحظ : «**إنها لا طائر ولا بعير وفيها من جهة المنسم والخزامة والشق الذي في أنفها ما للبعير ، وفيها من الريش والجناحين والذنب والمنقار ما للطائر . وفيها إلى ما فيها شكل الطائر : حذقها ونقلها البيض . وما كان فيها من شكل البعير لم يُخْرجها ولم ينقلها إلى الواعر**»(٢) . بل هو من مطايا الجن كما تقرر الأساطير العربية(٣) . نعم إنها سريعة حال عدوها لفراخها ، وهي بَيضاء وتشبه الطائر فهي أنسب لمشابهة الغمام ، لكنها رغم كل ذلك ذات طابع لا يخلو من روائح أسطورية أو تهيئ لها .

على أن في مشهد النعامة السابق طابع اللهفة في سرعتها إلى أولادها وهو ما قد لا تحققه عناصر أخرى كثيرة ، وهذه (اللهفة المصاحبة للسرعة) هي ما وَسَمَ الناقة قبل ذلك (بقلة العقل) سواء في خفتها للضوء ب (١) أو تعلقها به هذا التعلق الشديد ب (١- ٧) . أو هذه الشوارف من النوق (المسنة) التي تستخفّها عقول الصغار ب (١٣) فتصابت رغم إشرافها على الهرم حتى ذهبت مذهب الفِصال . يقول الجاحظ عن النعامة : «**ومن أعاجيبها أنها مع عظم عظمها وشدة عدوها لا مُخَّ فيها**»(٤) .

ومن ثم فالشوق الذي لا يعرف العقل ، خِفّةٌ هي أقرب إلى الجنون ، هي ما يسم

---

(١) الشروح : ١١٩٣/٣ .

(٢) الجاحظ : الحيوان : ١٢٥/٤ .

(٣) د . محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها . الطبعة الأولى -دار الفارابي- بيروت- لبنان- ١٩٩٤ . ص٣٠ :٣٤ .

(٤) الجاحظ : الحيوان : ١٢٦/٤ .

علاقة الشوق خاصةً في إطار النعامة والناقة ، أما الشاعر فموقفه المتعقل يناجر هذا الموقف . وهو ما يبين من الأبيات (١٣- ٢٢) على سبيل المثال ، ليبقى في النهاية هذا الارتباط بين (الناقة - البرق / السحاب - الوطن) ؛ فالبطليوسي يعلق على قول المعري :

لقد زارني طيفُ الخيال فهاجني
فهل زار هذي الإبْل طيفُ خيال

قائلاً : «**قد أطربني لمع البرق كما أطربها ، ولكنه لم يَبْلغْ بي من النّزاع إلى الوطن ما بلغ بها ، وإنما بعث وجدي وهاجني ، طيف خيالٍ زارني ، فهل زار هذي الإبل طيف خيال في نومها بعثها على النزاع ، وزاد فيما هاجه البرق من الشوق والالتياع ، فلذلك أفرطت في الحنين إلى أوطانها ، ولم يسكن لاعج لوعتها وأحزانها**»(١) .

البرق ليس مؤرق الحنين لدى الشاعر ، وإنما المؤرق الأول بالنسبة له هو طيف الخيال ، أما مؤرق الناقة الأول فهو البَرْق ، هكذا نفهم من كلام البطليوسي .هما معا يريان البَرْق فتأرن هي وتفرط في الحنين الذي لا يتصوره ،فيلتمس لها مبررًا آخر يراه ، قوامه (طيفٌ يزورها) ، وكأنه لا يقنع بأن تكون رؤية البرق سببًا لكل هذا الشوق المجنون! فهل ثمة علاقة أسطورية استحكمت بين (البرق - الوطن/الأصل- الناقة) فتحكمت في الوعي بالقضية وفي تقاليد الكتابة ، ومع اختلاف السياقات التاريخية فقدت قوة الاعتقاد بها وإن لم تفقد معالم وجودها . . . . ربما .

والبرق الذي يهيج شوق الناقة ب (١- ٩) سيعاود الظهور مع الشاعر أيضًا ، لكن المعري يُحْكم علاقاته العقلية على مكونات الصورة ويصبغها بطابعه الكتابي الحضاري ؛ فيولّد من الارتباط الفطري التلقائي بين (البَرْق والوطن أو الحبيبة) علاقةً حضارية ؛ إذ يُشَخِّصه على أنه يعاتبه على مغادرة بغداد ، فيخالف فطرية ارتباط الناقة به وعفويتها ، فيظهرها وكأنّ ارتباط الشوق بين البرق والناقة لحرمان الأخيرة من نعمة العقل ، فإذا ما كان إنسانًا خوطب وعوتب :

---

(١) الشروح : ١٧٤/٣ .

فـــيـــا بَـرْقُ ليس الكـرخ داري وإنما
رمـــاني إليـــه الـدهر مُنْذُ ليـــال

ب (٣٠) .

وللبطليوسي تعليق طيب عليه ، يقول : «**أراد أن البرق لما لمع من شق الشام كان كأنّه قد استدعاه إليه بلمعانه ، وعَنّفه على تركه الرجوع إلى أوطانه . . .**»[1] ومن ثم فهو ينقل المسألة إلى حيث الاستدعاء والانجذاب والتعلق . وبالمثل استدعى البرق سعلاة عمرو بن يربوع السابقة ، واستدعى الماء الجارية البحرية فيما ذكرنا آنفًا .

على أننا نعود فنلتفت للمواضع والأماكن في النص والتي تنقسم بين العراق والشام بما يشتملان عليه من أنهار وأودية وعيون . وهي مفردات ترشح بقوة لدلالة النص الكلية بوصفها بحث عن (الأمن والخصوبة والنقاء) . وهي أسماء لا تسجل وقائع مادية قدر ما هي مشتملة على دلالات في ذهن المجموع يستخدمها المعري في المقارنة والتدليل : لتفوق عناصر على أخرى في بعض الصفات كلذّة العيش أو قربه ونواله . فَقُوَيْق نَهْرٌ صغيرٌ على باب حلب ، أما الصّراة فهي مجتمع دجلة والفرات وهي أفضل وأَطيب وأقرب . ولهذا يقول :

تَمنّتْ قـــويقًـــا والصّـــراة حـــيـــالها
تـرابٌ لهـــا مـن أيْنُقٍ وجِـــمَـــال

ب (٤) .

مثل هذه الأماكن الواردة ربما تحقق للنص مقصديته الظاهرة القريبة باعتباره يقدم تجربة المعري بين العراق والشام ، لكن هذا الوضوح لن يأسر النص في إطار مقصديته ، فهي تضمن للنص وجوده التاريخي لحظة إنتاجه (زمن المعري) فيحقق شرائط المعنى الأوّلي ، ولا يحجر على المعانى الأخرى التي قد تحتل عند النظر الصدارة . لا يحجر عليها سواء في زمن إنتاج النص نفسه أو في أزمنة تاريخية أخرى فتتوارى هذه الأماكن والشواهد إلى الخلفية لتقدم المعانى الضمنية الثانوية . وتظل الصلات بين هذه المستويات حاضرة وإن تفاوتت درجة تفاعلها . وبهذا تعمل كتثبيتات مادية تاريخية لدلائل العمل ، لكنها لن تحجب عنّا المعنى في تصوره المطلق .

(١) الشروح : ١١٩٥/٣ .

ويبدو أن القدماء أنفسهم كانوا رحبى الصدر في تلقي الأسماء والمواضع ، ففي قصيدة أخرى يُعَرِّف التبريزي «جَلَّق» بقوله «**يراد به دمشق ، وقيل موضع بقرب دمشق . وهو مُعَرّب . وقيل إنه صورة امرأة كان الماء يخرج من فيها ، في قرية من قرى دمشق**»[1] .

وذلك في قوله :

وأَنك تَثْنيـــــهـــا قُـــبـــالة جلَّق

مَــتى لاح بَرْقٌ واسَــتَــقَلَّ غَــمــامُ

ب(٢٧) ق (١٨)

على أنه عندما يأتي للبيت (٤٢) في قصيدتنا ق (٥٨) :

أإخـــــوانـنا بـين الـفـــــرات وجلّق

يد الله لاخـــــبّــــرتكم بمُحـــــال

يقول : «**وجَلَّق : دمشق**»[2] ويتنازل عن هذه المعاني السابقة ويحصرها في دمشق . أما البطليوسي فيقول : «**وجلّق نهر بالشام مما يلي بلاد الروم**»[3] . ربما كان حقيقةً تحديدُ البطليوسي وربما كان تضييقًا للدلالة لاعتبار العطف على الفرات .

هو ذا المكان لديهما- التبريزي ت٥٠٢ هـ ، البطليوسي ت٥٢١ هـ- غير محدد تمامًا وربما كان المعري نفسه في مفهومه للشعر لا يعنيه تمام التحديد ، وحسبنا الإشارة التي تحقق أحيانا الحد الأدنى للتواصل فليست إشارة المكان دائمًا ماتستقطب سائر دلالاتها الأساسية والهامشية ، وإنما أحيانًا ما تكتفي بالدلالة العامة تاركة جوانب من اختيارها ليفترسها النص في تهيئة العادي لأن يكون شعريًا .

وعندما يقول المعري :

نَدِمْتُ على أرض العــواصم بعــدمــا

غــدوتُ بهــا في السَّــوْمِ غَــيْــرَ مُـغـال

ب(٤٦) .

---

(١) الشروح : ٦١٥/٢

(٢) الشروح : ١٢٠٤/٣

(٣) الشروح : نفسه

يَحقُّ لنا أن نستخدم اللقب على هيئة الوصف بما يناسب فهمنا للنص بعد أن خَبَر العراق فندم على مغادرة الشام / أرض العواصم . فيتوسع من باب المجاز المرسل . فهي كما يقول البطليوسي «**من أرض الشام مما يلي حلب**»(١) إنه يُكَنّى عن بلدته تحديًا ويتخير لقبًا أوسع لما في الاسم الآخر من عصمةٍ وأمن . يقول التبريزي في موضع آخر «**العواصم : حصون بين حلب وحماة ؛ سميت عواصم لاعتصام الناس بها والالتجاء إليها**»(٢) . والمعري يعود ليستخدم دلالة التسمية على مكانٍ مجاورٍ هو (المعرة) أو أوسع منه يعنى (الشام) . وكثيرًا ما يذكر المعري بلاده بهذا اللقبِ خاصّةً في رحلاته غير المطمئنة بعيدًا عنها ، ومقارنةً بالعراق تحديدًا ، نحو :

هذي العـواصم فـاسـألينا مـا بهـا

وذَري مـــــــآربَ مـنْ زَرودَ وَرَاكِـسِ

(زرودَ : موضع ، راكس : واد) . ب (٦) ق (١٢)

تَذَكّـرْنَ من مـاء العَـوَاصم شَـرْبَةً

وزُرْقُ العـوالي دُونَ زُرْقِ جِـمَـامِـهِ

وكذا يقول :

مـتي سـألَتْ بَغْـدَادُ عَنّي وأهْلُهـا

فـإنّي عن أهل العَـوَاصِم سَـأَال

ب (٤١) ق (٥٩)

وعند هذا البيت وفي آخِرِ ورود لذكر العواصم بالديوان يقول البطليوسي ما أشرنا إليه : «**ولم يُرد العـواصم بعـينهـا وإنما أرادَ أنّه يحن إلى الشـام**»(٣) . ومن ثم فالبطليوسي يبدي استعداده هذا للتنازل عن معناها الحرفي المتقدم ، فعندما ضاق التوجيه المباشر بالرؤية الشعرية فيما يتصورها خرج بها إلى باب المجاز المرسل .

وبذا تتحرك الأسماء في يد المعري على حقيقتها أحيانًا وعلى معنى الوصف أحيانًا أخرى ، عندما تسمح دلالتها بذلك ، بل يستخدمها كثيرًا فيما يسميه البلاغيون توريةً عبر مُكون الوصف أو الدلالات المصاحبة للاسم .

---

(١) الشروح : ١٢٠٧/٣ .

(٢) الشروح : ٨٥/١ .

(٣) الشروح : ١٢٥٤/٣ .

(٣-٢-١-٢-٢) ق (٤٠):

وسنتابع بحث تفاعل المكونات في نموذج آخر هو القصيدة (٤٠) :

لَعَلَ نَواها إنْ تَريعَ شَطُوًنُها
وأَنْ تتجلى ، عن شُمُوس ، دُجونُها
بِنا مِن هَوى سُعْدى البخيلة كاسمِها ،
إذا زايَلَتْهُ عَيْنُ سُعدى وَسِينُها
إذا ما أنَخْنا حُرَةً ، فوْقَ حَرَة ،
بكى رَحْمةَ الوَجْناء منها وَجِينُها
أَرَنَّتْ بها ، من خَشيَة الموْت ، رَنَّةً ،
فَدَلَ عليها النَّاعباتِ رَنينُها
مَعِزَ علينا أن يَظَلَ ابْنُ دَأْيَة ،
يُفتَشُ ما ضُمَّتْ عليهً شُؤونُها
رَحَلْنا بها ، نَبْغي لَها الخَيْرَ مثْلَنا ،
فما آبَ إلاّ كُورُها وَوضِينُها
فَقَد حَنّ سَوْطي في يدي من غَرَامها ،
وجُنَّ اشْتياقًا ، في حَشَاها ، جَنينُها
تَعَاطَتْ نُهى ، حتى إذا ما تَعَرَّضَتْ
لها هضباتُ الشَام ، جُنّ جُنونها
وَلّما رَمَتْ أَبْصَارَها يَطْلُبُ الحمى ،
ولَمْ تَرَ تِلْكَ الأرض ، ساءتْ ظُنونُها
بذلْنا لها مَحَض اللُّجيْنِ كَرامةً ،
فَلَمْ يُرْضِها ، في الجُنْح ، إلاَ لجِينُها
ولَما رَأتْنا نذْكُرُ الماء بَينَنَا ،
ولا ماءَ ، غارَتْ من حِذار عُيُوتُها
كأنْها تَوَقَتْ وِرْدَنا ثَمْدَ عَينيها ،
فَضَمَّ إليه ناظِرَيْها جَبِينُها
وقد حَلَفَتْ أن تَسْألَ الشمسَ حاجةً ،
وإنْ سألَتْكَ اليسْر بَرَّتْ يَمينُها

مُلَقِّي نَواصي الخَيْلِ كلَّ مُرِشَّةٍ
مِنَ الطَّعْنِ ، لا يَرْجُو البَقاءَ طعِينُها
ومُشْكِلُ فُرْسانِ الوَغى كلَّ نَشْرَةٍ ،
يَوَدّ خَليجٌ راكِدٌ لو يَكُونها
إذا أُلْقِيتْ في الأرضِ ، وهْيَ مَفَازَةٌ
إلى الماءِ ، خِلْتَ الأرضَ يَجْري معِينُها
وتَبْغِي على القَاعِ السَّوِيَ تَثَبُّتًا ،
فَيَمْنَعُها ، منَ أن تَثَبَّتَ ، لِينُها
وما بَرِحَتْ ، في ساحةِ السَّهْلِ ، يَرْتَمي
بها مَوْجُها ، حتى نَهَتْها حُزُونها
غَديرٌ ، وَشَتْهُ الرِّيحُ وَشيةَ صانع ،
فلم يَتَغَيّرْ ، حينَ دامَ سُكونها
كأنّ الدَّبَى غَرْقَى بها ، غَيْرَ أعْيُنٍ ،
إذا رُدّ فيها ناظِرٌ يَسْتَبِينُها
وما حَيَوانُ البَرَّ فيها بِسالمٍ ؛
إذا لم يُغشْهُ سيفُها ، أوْ سَفِينُها
وَتُصْغِي وَتُرْني كلَّ خَلْقٍ ، لعَلّها
تَنقّ ضَفَادِيها ، ويَلْعَبُ نُونها
فلو لم يَضَعْها عنه للسَّلْم فارسٌ ،
لخُلِّدَ ما دَامَتْ علَيهِ غُضُونها
وَلَوْ عَلِمَتْ نفْسُ الفتي يَوْمَ حَتْفِهِ ،
وَلاَقَتْهُ فيها لم تُحِنْها مَنُونها
أَمُونٌ ، إذا أوْدَعْتَ نفْسَكَ جِسْمَها
ولاقَيْتَ حَرْبًا ، لم يَخُنْكَ أمِينها

النص جزءان كبيران أولهما عن الناقة ب (٣- ١٢) والآخر على ما يبدو عن ممدوحٍ ما ب (١٤- ١٥) ، بينهما البيت (١٣) نقلة من الناقة إلى الممدوح بسؤالها كرمه .

وفي مدحه يثني على طعنه (الممدوح) ب (١٤) ، ثم يبدأ في البيت (١٥ : ٢٥) أي إلى النهاية في ما يعرف بوصف الدرع ، تلك الدروع القوية التي يُثْكلها الممدوحُ مخاطبيه ، ومن ثم يتفنن في وصف قوتها وروعتها .

لكن لنعيد قراءة النص مرةً أخرى بعيدًا عن رق النظرات الأخرى التي تقنع من النص بظاهره فلا تستعبدنا القراءات الأخرى ؛ فتفرض حدودًا للنص ومبادئ هي من صنعنا ، ولربما كانت من وهمنا .

لقد بلغت بعض القراءات حَداً من الوهم أن صارت (دوجما) مطلقة اليقين في نظرِ قرائها وبَعْضِ أشكال التلقي السلبي حتى نازعت الأصل حضوره ، أو على الأقل أصبح يستدعيها بطريقة آلية ، فإذا ما كنا في حضور شعرٍ قديم ، ففي أي الأغراض نحن؟ وإذا كان ما يشتم منه الثناء فهو مدح وغالبًا ما يكون طلبًا للعطاء! إن القراءة الجديرة ليست هي التي تقول ما أراد القول قولَهُ ، بل تقولُ بالأحرى ما لم يقله ، أو ما لم يُرِد قوله ، أو ما كان ممتنعًا قوله ، ولهذا ، فهي بهذا المعنى ، تتيح تجدد القول نفسه[1] . إنها بمعنى آخر تعيد بناء المسكوت عنه في النص .

ألا يمكن للأبيات الأولى أن تتحدث عن (الفقد) أو على الأقل (البُعْد) الذي يطرحه موتيف الناقة بعد ذلك ، ألا تطرح بُعْدًا ونأيًا لمحبوبةٍ وانتظارًا من الشاعر بينهما داء الفراق (اسم سعدى بعد أن زايلته السين والعين (دا داء) . وأن يكون هذا إزاء المحبوبة فهو كذلك إزاء الوطن ، وإذا كان قد عَيَّن المحبوبة (بِسُعْدى) فلم يَبْعد أن عين الأرضَ بـ(هضبات الشام) .

ولم يَخْلُ الأمرُ من حالةٍ رمزيةٍ مصاحبة (وأن تتجلي عن شموسٍ دجونها) إنه تبدد الغيم وانكشاف الظلمة عن شمسٍ منيرةٍ مبهرة .

فأبيات المرأة أطرافها : الشاعر ـــــ الداء ـــــ المحبوبة

↲ صراع الشموس للدجن ↳

(١) حول ذلك يراجع مقالة د .علي حرب : قراءة مالم يقرأ ، نقد القراءة . مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد ٦٠- ٦١- .١٩٨٩ ص٤١ :٥٢ .

أما أبيات الناقة ب (٣- ١٢) فتدخلنا في علاقة أخرى أطرافها :

الناقة ——— الداء : مكابدة الشوق ——— الأرض

◄ صراع الوصول ►

ومن ثم لم يبعد النص في انتقاله من المرأة إلى الناقة . إننا إزاء رموز شعرية وتجليات عدة للمعنى من خلال أبنية استاطيقية تعمل في مسارات متناسقة .

أوليست المحبوبة أو المرأة تعني الأرض حتى بآلية المجاز المرسل؟ أوليست الأرض تعني المحبوبة بنفس الآلية؟ لكن بالطبع من خلال علاقة مغايرة . أولم يختر اسم سُعْدى ، تحديدًا ، رمَز البُعْد والنأي والافتقاد . نعم سُعْدى لَدَينا رمزٌ لذلك ، ولن نستسلم للمعري في تسويغه الموهم :

بنا من هوى سُعْدى البخيلة كاسمها

إذا ذايلته عين سُعْدى وسينها

ب(٢)

إذ هو على الطريق نفسه ؛ فإذا ما حذف من اسمها السين والعين لم يَبْق غَيْرُ الداء (يبقى مُرَخَّمُه : دًا) .

لِمَ نلتفت إلى ذلك فقط ولا نلتفت إلى سلطة (الحذف) و(البتر) التي تمارس حتى على الأسماء؟ وهل الفقد والبُعْد إلا بتر للعلاقات وللذات من الآخرين ، ومن وجودها الأصيل ، فإذا ما اعتورها هذا الحذف أمرضها ، فلم يبق منها سوى الداء .

يَرِدُ ذكر سعدى في »الغفران« مثلاًعلى الولع بذكر المحبوب وهي سُعْدى نُصَيب بن رباح ، التي يقول فيها :

أتصبر عن سُعْدى وأنت صبور

وأنت بحسن العزم منك جديرُ؟

وكدتُ ولم أُخْلَق من الطير ، إن بدا

سنا بارق نحو الحجازِ أطيرُ[1]

لكننا سنذهب أبعد من هذه العلاقة المحددة وذلك الارتباط شبه المقيد في نُصيب وسعداه اللذين يضرب المعري بهما المثل في الحب والولع بالتغني به ، فنرى

---

(١) راجع رسالة الغفران : هامش ص ١٣٤ .

أن (اسم سعدى) كان في الكثير من الشعر السابق على المعري أيضًا رمزًا لهذا البُعْد وذلك النأي . لعل حديث الرجل عن المرأة من عمدة هذه المسألة ، لكن شيئًا ، لم يرتبط باسم سُعْدى ارتباط البُعْد والنأي ونزر اللقاء ، فغدا تقليدًا كتابيًا . وأبيات المعري نفسها لا تركز على شيء سوى ذلك النأي . والمرأة كموضوع دال لم تستخدم إلاّ بما يشير إلى هذه المسألة . وأبيات نُصيب أيضًا السابقة أولى شواهدنا .

كذلك يقول كُثَيِّر– ومن حق النصوص أن تغذو بعضُها بعضًا :

أبائنةٌ سُعْدى؟ نعم ستبين
كما انْبَتَّ من حبْلِ القرينِ قرينُ[1]

فالبين والانبتات هي طبيعية العلاقة بِسُعْدى ، ويقول أيضًا :

لقد هَجَرتْ سُعْدى وطال صُدودها
وعاوَدَ عَيْنَيْ دمْعُها وسهودُها
وقد أُصفيت سُعْدى طريفَ مودّتي
ودامَ على العهد الكريم تليدها
وكنتُ إذا ما زُرْتُ سُعْدى بأرضها
أرى الأرضَ تُطوى لي ويدنو بعيدها[2]

فهل كان المعري يمد بصرها إلى البيت الأخير بشأن سعدى والوصول إليها والربط بينها وبين الأرض التي يُرام دنُّو بعيدها :

أبى الصَبْر عن سُعْدى هوىً ذو علاقة
وَوَجْدٌ بِسُعدى شارك القلبَ قاتِلُ
تَصُدُّ فلا ترمي إذا الشخص فاتها
وترمي إذا ما أمكنتها المقاتِلُ
متي أسْلُ عن سُعْدى يَهِجْني لذكرها
حمائِمُ أو أطلالُ دارٍ مواثِلُ[3]

---

(١) كُثَيّر : الديوان . جمع وشرح : د إحسان عَبّاس . دار الثقافة – بيروت [دون تاريخ] ص١٧ .

(٢) السابق : ص ٢٠٠ .

(٣) السابق : ص ٢٧٦ .

هكذا الأبيات مع سُعْدى ، الصبر على البُعْدِ وَوَجْدٌ قاتِلٌ ، وإذا ما أمْكَنَ اللقاءُ فهي صَدُودٌ مُتَمَنِّعةٌ ، حتى إذا ما أخْفَتَ البُعْدُ حُبَّها سارعت الآثارُ ودواعي الشجون في إشعال جذوة الشوق من جديد .

وإذا ما التقى الشاعر بسعدى فهو النذر اليسير الذي يشير فقط إلى الإمكانية ، لئلا تدخل في حيز المستحيل فتقطع وشائج الأمل :

ليـــالي من عــيش لَهَــوْنا بوجــهــه
زمــانًا وسُـعْـدى لي صــديقٌ مــواصِلُ
فـدع عَنْكَ سُـعْـدى إنما تُسعف النّـوى
قـــرانَ الثـــريا مـــــرةً ثم تأفِلُ(١)

تُلاقيها مرةً واحدةً في العام ، ثم الافتراق ، كما يفارق الثريا الهلال لأوّلِ ليلة مرةً واحدةً في السنة ، ثم تغيب ، (تقترن الثريا بالهلال وهو ابن ثلاث ولا يكون ذلك إلا مرة بالعام) .

هذا هو مجمل الورود في سائر شعر كثير على سبيل المثال ، والمرتان اللتان يرد فيهما الاسم في شعر جميل هما :

مللن ولم أمْلَلْ ومـــا كُنْتُ ســـائمًـــا
لأَجْـمــالِ سُـعْـدى مــا أنَخْنَ بَجَـعْـجَعِ
وحَــثُّـوا على جَــمْع الرِّكــابِ وقــرَّبوا
جِــمــالاً ونُوقًــا جِلَّةً لم تَضَــعْـضَعِ(٢)

في سياق حديثٍ يدعو إلى القُرْبِ والخِصب ، كانت (بثينَة) هي اللقاء . أمّا النأي فكان (سُعْدى) . وها هو الشطر الثاني من البيت الأول- من المقطوعة التي سبقت بعض أبياتها- يقول :

ألا نادِ عِـــيــــرًا من بُثـــينةَ تَرْتَعي
نُوَدِّعْ على شَـــــحْط النّوى ونُـودَّعُ(٣)

---

(١) السابق : ص ٢٩٣

(٢)جميل : الديوان . جمع وتحقيق وشرح : د .حسين نصار . [دون تاريخ] . ص١٢٤ .

(٣) السابق : نفسه .

الشطر الثاني يقدم (النوى) الذي قدمه المعري وشطونه البعيدة التي يدعو لها بالقُرْب مثلاً في (شحط النوى) الذي يودعه جميل . وهل هذا الذي يريد أن يخلفه يرتبط إلا بسُعْدى التي يذكرها بعد ذلك ، يخلفه لينعم باللقاء ، بالقُرْبِ بـ (بثينة/الحضور) .

أما الثانية فيقول فيها :

وهل أَلْقينَ سُعْدى من الدهر مَرّةً
ومـا رَثَّ من حَبْلِ الصفاء جديدُ
وقد تلتقي الأهواءُ من بعد يأسِهِ
وقد تُطْلَبُ الحاجاتُ وهي بعيدُ(١)

هل نحن في حاجة إلى التذكير باللقاء الضنين الذي ذكره كُثَيِّر فجعله كلقاء الثريا للهلال؟

الشعر الجاهلي غير خارج على هذا في مجمله ، فهو نفسه السياق الذي ورد فيه اسم سُعْدى ورودها الوحيد في شعر عبيد بن الأبْرص :

فـإنّي إلى سُعْدى وإنْ طالَ نأيها
إلى نَيْلها ما عِشْتُ كالحائم الصَّدي(٢)

سُعْدى هي البعيد الذي لا يُطال والنائي الذي لا يئوب . وكذا الورود الوحيد أيضًافي شعر عروة بن الورد :

لِسُعْدى بصاف منزلٌ متأبّدُ
عفا ليسَ مأهولاً كما كُنْتُ أَعْهَدُ
عفته السّواري والغوادي وأدْرَجَتْ
به الريحُ أنواعًا تصبُّ وتصعَدُ

---

(١) السابق : ص ٦٥ .

(٢) د . توفيق سعد : عبيد بن الأبرص ، شعره ومعجمه اللغوي . الطبعة الأولى- مطبعة حكومة الكويت ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩ . ص٦٠ .

فَلَمْ يَبْقَ إلاّ النُّؤيُ كـالنُّون ناحـلاً
نحـول الهـلالِ والصـفـيح المُشَـيَّـدُ[1]

هاهو عروة يقرر نأيها بآثارها التي ذَكّرتَ كثير بها في الأبيات السابقة .

ونعـود لأول كـلامنا بعـد هذا الاسـتطراد الذي يدلل على تفسـيـرنا . إن نظرة للأبيـات (٣- ٥) نراها تقـدم (الإصـرار- المكابدة- الهـزيمة- الموت) . وينفـتح مـشـهـد الناقة على لقطة (السقوط) والهزيمة وقد أناخها التعب إلى تلك الأرض الغليظة التي سامتها تعبًا على تعب . ورغم غلظة المظهر ألانها تعب الناقة فبكت شفقة عليها . وتلك الشفقة التي عقدها بينهما (الأرض- الناقة) وَطّأ لها سابقًا بأصل الاشتقاق الواحـد ؛ (الوجناء : ناقـته الغليظة) و(الوجين : الغليظ من الأرض) . وعـلاقـة القـرابة اللفظية مـهـيئة لما هو أبعـد في وجوه الارتبـاط . فتكتسب الناقـة شيـئًا من صـلابة الأرض وغلظتها فتصير وجناءً .

نعم تسقط الناقة فريسة ، لكنها ليست فريسةً للموت أو الدهر ، فما يفترسها هنا هو (خوفهـا الكامن فـيـهـا) . الشُرّاح يلمسـون المفـارقـة التي تَرْسُم مـوتهـا ، لكن دون توجيهها ، يقول البطليوسي : «**أرَنّت ليخفف عنها رنينها بعض ما تجده ، فسمعت الغربانُ صوتها فأَقبلت إليها لتأكلها ، فكان ذلك أشد عليها مما كانت تتشكاه**»[2]

وهو يعـود به إلى المثل العربي «لو عَـوَيْتُ لم أعْـوه» : أن الرجلَ إذا ضَلَّ في الليل ولم يَعْلَم أين يقصد عوى لتسمعه الكلاب فتعوى فيقصد مكانها ، ففعل ذلك رجلٌ فسمعته الذئاب فأقبلت إليه .[3]

الافتراس الذي ذهب إليه ب (٤) هو ذروة المفارقة وهنا نعود لنركز على شيئين :

- عنصر الهزيمة .
- وأن الناقـة هي صاحـبـة الجناية من حـيث لا تدري . أتاها البـأس من حيث أرادت الخير .

(١) شعر عُروة بن الوَرْد العَبْسي : صنعة أبى يوسف يعقوب بن إسحاق السّكيتُ .تحقيق : د .محمد فؤاد نعناع . الطبعة الأولى- الناشر : مكتبة العروبة للنشر والتوزيع (الكويت)/ مكتبة الخانجي -القاهرة- ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م . ص١٤١ .

(٢) الشروح : ٨٩٢/٢ .

(٣) الشروح : نفسه .

وكأنّ المفارقة التي قضت على الناقة حين ابتغت الراحة هي التي قضت عليها أصلاً حينما انتوت الرحلة أو دفعها الشاعر إليها . على أية حالٍ لقد عادت مثقلة بالهزائم براها الدهر فأذْهَبَها :

رحلنا بها نبغى لها الخير مثلنا

فما آب إلاّ كورُها ووضينُها

ب(٦) .

لتعني الرحلةُ الهزيمة المفنية لم يثبت المعري فناءها مباشرة ، إنما جعله مفهومًا من الاستثناء ، فيستثنى منها ما ليس منها أصالة ليبقى (الرحل والحزام) ، رغم أن البِلى جائز عليهما أكثر مما هو جائز على الناقة وأسرع ، لكننا إزاء بِلى لا يُذْهِبُ المادة قدر ما يُزْهِقُ الروح ، يبري كُلَّ ما هو حى ، كل ما هو بشري ، عندما نماهي بين الشاعر والناقة . الأمر ببساطة أنْ انطلقت الناقة في رحلتها ، ولَمْ يَعُدْ إلاّ الحِزامُ والرّحْل .

هل نُبَسّطُ الأمور فنقولُ مع الخوارزمي «**والمصراع الثاني كناية عن موتها**»[1] لا خِلافَ في أنّها لَمْ تَعُدْ ، لكن إذا كان مجرد موتٍ وانتهاء لِمَ آبَ الكُورُ والرّحْل؟ إننا إزاء انتظارٍ للعودة وترقب للوصول لنقعَ ثانية على النهاية المهزومة أو هزيمة النهاية .

الإناخة بعد التعب مُفْضيةٌ إلى الموت ، الرحلة نَفْسُها مُفْضيةٌ إليه ، والعودة عدمية (إلا كورها ووضينُها) . وهل هي إلا عودة الشاعر الكبرى وحصاد هزائمه . (قَدّم البيت (٦) نفسه دواعي التشابه والمقارنة «رحلنا نبغى لها الخير مثلنا») . لكن ناقتنا الشعرية لا تعرف الموت والانقطاع ، لتعود بعد مماتٍ أول في ب (٤) وثانٍ في ب (٦) إلى الحياة مجددًا في ب (٧) :

فقد حَنَّ سوطي في يدي من غرامها

وجُنّ اشتياقًا ، في حشاها جنينهُا

نعم لا تعود لمكابدة المسير الذي أماتها مرتين ، لكن تعود لتمني لحظة الوصول من جديد ، ولشوق اقتناص لذائذ المعاناة ، لكن الحُلْمَ يجهض ويخور التَّمني :

تعاطت نُهى ، حتى إذا ما تَعَرّضَتْ

لها هِضبات الشام ، جُنَّ جُنونُها

---

(١) الشروح : ٨٩٣/٢ .

ولما رَمَتْ أبصـــارها تطلُبُ الحِـــمى

ولم ترَ تلك الأرضَ ، ســاءت ظنونُهــا

ب(٨- ٩)

إذا كان السكونُ صَبْرًا على الوصول ، فإن مشارفة النهاية مَدْعاة حينئذ للإطاحة بكل صبر وسكينة (يجعل الجنون للناقة ولما في بطنها أيضًا) ، لكن أن يتكشف هذا الظاهر عن بَدَدٍ فتلك مأساة الموقف ؛ فليست كل هضبة هي هضبة أرْضه ، وليست كل سوانح المقدمات دلائل صدقٍ . وبَعْدُ ، أو ليس هذا الحلم المجُهْض وجهًا من وجوه الموت .

على أننا نتساءل بقوة حول (الشمس) الواردة في النص :

- لعل نواها أن تريعَ شطُونُهـــــا

وأن تتجلى ، عن شُموس ، دُجونُهـا

- وقد حَلَفَتْ أن تسألَ الشمس حاجةً

وإن ســـأَلَتْكَ اليســـرَ بَرّتْ يمينُهــا

ب(١ ، ١٣)

قلنا إن صراع الشموس للدجن حالة رمزية مصاحبة لوحدة «المرأة» ، أليست الشمس هي المبتغى في هذا الصراع لينجلي عنها الدجن ، تمامًا ، كما أنها نقطة الوصول والانتهاء في ب (١٣)- وهو نهاية وحدة «الناقة»- فعندها السفر ومطلبه .

واللافت للنظر أن د . نصرت عبد الرحمن يحاول أن يعلل لشغف الجاهليين بالناقة والرحلة ويحدد غايتها ، فيربط بين رحلة الناقة (وأحيانًا الثور والظليم وحمار الوحش) ومُعْتَقدٍ جاهلي هو الرحلة ظَفَرًا بالخلود . ودليله هو هذه العلاقات الواضحة بين رحلة الشعراء ومجموعات النجوم والكواكب التي تأخذ أسماء الناقة وأوصافها وحتى تشبيهاتها كالعنتريس ، وجفرة الناقة ، والشماريخ ، وأدحى النعام ، والرئال وغير ذلك .[1] وتوسع د . نصرت في تلك التفصيلات التي يدلل بها على بلورته للقضية في قوله : «**الواقع أن بين رحلة الجاهليين وملحمة جلجامش البابلية كثيرًا**

(١) راجع : د . نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث . مكتبة الأقصى- عمان- ١٩٧٦ . ص١٣٢- ١٤٦ .

من الشّبه ، ففيهما ثورٌ وحشيّ يحتل جُزءاً أساسيًا ، وفيهما تجواب طويل ، ولكن الملحمة البابلية تحدد الهدف من الرحلة وهو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود ، أكان الشاعر الجاهلي يطمع في الوصول إلى الشمس أيضًا لنيل الخلود»[1] . ما حدسه د . نصرت وتساءل حوله مثبتًا له ، لكن بنصوص أخرى حول الكواكب والنجوم . وربما لم تسعفه النصوص الجاهلية بما أفضت به جلجامش ، وهو السعي نحو الشمس وصولاً للخلود- ما حدسه ألا يقدمه المعري هنا واضحًا جليًا «وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجةً»؟ إن العبارة تؤكد على :

[الإصرار (حلفت) + المتوجه إليه (الشمس) + الحاجة (يقدمها سياق النص وتأويله)]

هل أدرك المعري تقاليد هذا الشعر وطرائقه في إدراك اليقين ؛ فراح يكتب واعيًا ما قاله الوعي الشفاهي للأقدمين . هل انتقلت القضية من اللاوعي الأسطوري لدى القدماء إلى الوعي الرمزى لدى المعري . ثم ألا ينسجم ذلك مع العودة للوطن ، للأصل ، للاستقرار والتآم الذات بعيدًا عن تشتتها واغترابها بعد تجربة فاشلة خاضها في العراق ، وخيبة للمسعى .

من البيت (١٥) إلى نهاية النص الدرع موضوع الشعر . وهنا هل يمكن أن ننعتها بأنها أبيات في (وصف) الدرع بناء على أن الوصف غرضٌ كتب فيه المعري؟ مثل هذه الرؤية ستمزق أواصر النص فضلاً عن أن قبولها ليس إلا استسلامٌ لآفة النظرة العجلى التي تعايشنا معها فلم نَعُدْ نُدْرك غيرها ، وضاقت الصدور عن استيعاب غيرها لأمر أوّلي ، هو أن هذه المغايرة ستقلبُ طريقة النظر نفسها للشعر ، الذي غدا مفهومه فقط هو ما تترجمه هذه النظرات . لقد استبدت بنا مفاهيم الأغراض والمقاصد والمناسبات والملابسات والصدق والتفكك . . . ولم تعد القضية قضية «قصيدة» قدر ما هي مسألة أغراضٍ تتعاورها النصوص . هل نقنع بأن هذه الأبيات في (وصف الدرع) ، هل هذا سيحل المسألة؟ وهل هذا هو الإنجاز الحقيقي للشاعر (الوَصّاف!) . «**إن أدنى تأمل في هذا المصطلح يكشف لنا عن طبيعته المغايرة لطبائع الأغراض الأخرى ، فهو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو**

---

(١) السابق : ص ١٣٤ .

إلى المعاني ، ولكنه خلافًا لها- ينتمي إلى عالم الفن ، أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي»[1] . ربما كانت المسألة في مثل ذلك كامنةً في خفاء المعنى الذي تقدمه الأبيات أو المغزى الذي تشير إليه أو تتمثله . وعندما غابت الغاية وعَزّ المعنى على تصور القدماء في تلقيهم للشعر ، وآليات إنتاج المعنى في الشعر غير مطابقة تمامًا لإنتاجه في غير الشعر- لم يتبقَ سوى (الاستاطيقي) الجمالي الفني ، فأحالوا نظرهم في التصنيف إلى الشعر بما هو تشكيل جمالي ، إلى لغته بوصفها نظامًا لغويًا ثانيًا يرى الفن في المقدمة .

موقف الشاعر إزاء الناقة مُغَيَّبٌ أو يكاد ، لتصبح الناقةُ بمفردها في مواجهة السفر والرحلة ومشاقها . فهل هُزِم الشاعر- لربما كانت ثمة مطابقات بينه وبين الناقة- هل هُزِم فتوقف ، أمْ غُيّبَ لأنها رحلة عودة لا رحلة سفر ، خاصةً وأنها محملة بالهزيمة ، أم أنه ظهر لكن من خلال معادل آخر هو الدرع ليبدو لنا ، لا الشاعر المِقْدام ، لكن ، الشاعر الحَمُول ، ليحمل لنا الدرع معاني التحمل الصمود والكمال والمثال .

فإذا كانت الأبيات مدارها على المغامرة سعيًا نحو القيمة ، نحو «الخير» بتعبير الأبيات ،»رحلنا نبغي لها الخير مثلنا» ، ولم تؤملهم النتائج مطلبهم (الشاعر- ناقته) ، فحسبهم الرحلة والصمود وتحمل «الداء» الذي أشار إليه البيت الثاني .

وهل ثمة وحدة بنائية تجسد هذه العلاقة (التحمل والصمود) كذا (الحماية والأمن) أكثر من الدرع ، إن فيه ما يشير إلى الشاعر وفيه ما يشير إلى الأرض ولننظر معالم أوصافه :

- للدرع لمعان وبريق ترومه الغدران والخلجان .
- ولينها هو ما يستقطب مجمل الوصف ، فَتُشابه الماء ، ويركز منه على صفة الميوعة ، فإذا ألقيت في الأرض وهي مفازة لا ماء بها ، ظننت الأرض قد جرى ماؤها لعدم ثبوتها من فرط لينها ، (إنه الشاعر المخصب في أرض جدباء) . إنها تجري في السهول لايمنعها شيء حتى تنهاها الحُزُون ، (أوَ ليست رحلة الشاعر كذلك) ، وإذا ما هَبّت عليها الريح صَيّرت على وجهها شبه الوشي فإذا ما سكنت بقي الوشي ولم يزل عنها . (أو ليس ثمة رابط بين

(١) د . وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد . ص ١٤٦ .

الماء والوصول أو الأرض) . ثم تبقى الدرع في النهاية هي الحفيظ الضمين بالنجاة ؛ نجاةٍ في الحرب أو من الحتف نفسه ، كما تقول الأبيات . وهل ثمة ضامن إزاء الهلاك إلاّ نزع بذور الخوف ، وما قَتَلَ الناقةَ في النص إلا خَوْفُها . وهل يبقى في النهاية درع إلا (صلابة الفتي وعزيمته) ، وهي نفسها التي خاطرت بالناقة/نفس الشاعر ، رغم وجل الأخيرة ، خاطرت بغية الخير . أو ليست الدرع رغم كمالها وقوتها وكونها درع (فرسان الوغى) قد هزمت وثكلها أصحابها! درع رغم قوتها ، مهزومة . ونحن عندما نستخلص من الدرع معنى الصمود ؛ فإننا نقرر معنىً قارًا في عقولنا متميزًا من مُدْرك الدرع الحسى ووظيفته وملاحظة موقعه في النص ودوره في بناء المعنى . وحينما نستخلص أيضًا الكمال والمثال فإن أوصافه وطريقة تصويره تنهض إلى هذا المعنى .

ولعل المشكلة في تخيل علاقة بين الدرع وبين الشاعر والأرض في مثل هذا النص هو غياب الربط المباشر ، الذي درجنا على الاعتداد به كالتشبيه والتمثيل الظاهرين ، لكن أن يكون لدينا بناء شعرى يقف موقف الرمز ، ثم يعود الشاعر فيوهمنا من خلال تَخَلُّصات خادعة أنه قد انتقل لموضوع آخر- فهو ما قد يَدِقّ على النظر أحيانًا ، وهو ما انتقل حقيقةً إلاّ إلى (رمز شعري) يستقطب الحالة .

هل الدرعُ هنا فرعٌ عن ذلك المدح ، إذا أقررنا بذلك كانت الناقة أيضًا فرعًا عنه ، جاءت ليتَوَصَّلَ بها إليه ، فيكون البيت (١٣) :

وقد حلفت أن تسأل الشمسَ حاجةً

وإن سأَلَتْكَ اليسْرَ بَرّت يمينها

هو الغاية والمنتهى! فهل يصحُّ أن تكون تلك الغاية فقط هي ما يحتل الشطر الثاني من البيت السابق ، والآخر الذي يليه .

مُلَقِّي نواصي الخيل كُلَّ مُرِشّة

من الطعن ، لا يرجو البقاءً طعينها

بعدها ينسحب النص إلى تلك الدرع!

إن فكرة المدح بما تستتبعه في النص هي مجرد الإطار المنطقي الذي يَلُمُّ هذه الرموز الشعرية ، هي الحيلة التي يخدعنا بها عن فنه الشعري ، هي الإطار الذي يَلُمّ فيه رموزه الشعرية (الناقة- الدرع) التي قد لا يجمعهما رابط على المستوى المنطقي ،

فتأتي فكرة المدح لتصل ما بينهما(*) .

نحن نقدم (الناقة والدرع)- كرموز شعرية-إلى الأمام ، ونعود بالإطار (المدح) إلى الخلف ، لتصبح الناقة والدرع هما البؤرة والمركز ، والمدح هو الهامش(**) .

(٣-٢-١-٣) من المكونات المتواترة:

(٣-٢-١-٣-١) القطا:

صورة القطاة من العلامات المميزة في صور المعري الرمزية لورودها المتكرر نسبيًا ولصياغتها المتقنة من ناحية أخرى .

يقول في القصيدة (٦٨) :

فــيــا ليــتني طارت بكوري ، إذا دنا
بُكُوري ، قطاةٌ ، بالصَّــراة لهــا وَقْطُ
لأقْــضِيَ هَمَّ النَّفْسِ ، قَــبْلَ مَــجَلَّة
كــأنّ عِظامي البــاليــات بهــا خَطُّ
إخــالُ فــؤادي ذاتَ وَكْــر ، هوى لهــا
من الطيــر أقْنَى الأَنْف ، مِـخْلَبُـةُ سَلْطُ
تَحُثُّ جناحًــا ، من حــذار ، مــغــاور
صَبـاحًا فَقَـبْضٌ يَجْـمَعُ الرِّيشَ أو بَسْطُ
تَذَكَّــرُ أن خــافَتْ من الموت أَفْــرُخًــا
بِيَــهْـمــاءَ ، لم يُمكنْ أصــاغِـرَها الَّلقْطُ
تجــاوَبُ فــيــهــا الزُّغْبُ من كل وجْــهَــة
سُحَيْرًا ، كمـا صاحَ النَّبيطُ أو القِبْطُ

(*) لا نلغي فكرة المدح ، ولكن نلغي أن تكون متحكمة في النصوص إلى هذا الحد الذي يَخْلُص إليها سائر النصوص التي قد تشى بها أو تتوصل بها لأشياء أُخَر .

(**) لن نلغيه لأنه مازال صالحًا لبناء معنىً ما للنص رغم اختلافنا ، ولا نبتغي لقراءة ما أنها تنسخ غيرها ، لأنها كلها قراءات «أخرى») .

تُبــــــادرُ أوْلادًا ، وتَـرْهَـبُ مـــــــاردًا
يَهُـونُ عليــهـا ، عند أفـعـالِه السَّـخْطُ
ب(٤١- ٤٧)

امـتـداد الصـورة ينزعنا من القلب إلى «الحـالة» التي يتـجلى فـيـهـا القلق والاضطراب ، لا لتقدم في النهاية- وبعد تفاصيل تستقطب أبياتًا خمسة ب (٤٣- ٤٧)- صورةً لحركة القلب كما يُظَنُّ من عموم المشابهة ، لكنها تقدم رمزًا للإنسان يستوعب المصير والقدر وتجربة الحياة ، رمزًا يُشْهدُنا صراعَ الحياة والموت ، الحرصَ والسلب ، النجاةَ والهلاكَ ، إرادةَ الإنسان وسلطةَ القدر ، الحرصَ على بلوغ الغاية ومعاندةَ الخطوب . ولا نملك إلاّ أن نقول مع الدكتور مصطفى ناصف في علاقة القلب بالقطاة أن «**القطاة توشك أن تلقي جانبًا هذا القلب ، وخُيِّل إلينا أن القلبَ بعد أن كان أصليًا في البلاغة يوشك أن يكون فَرْعًا ، أو ملقىً في حاشية من حواشي الإطار . فالقطاة قادرة على أن تلفت إلى نفسها ، وقادرة على أن تكون أصلاً أو بؤرة ، أو رمزًا يحتوى أشياء كثيرة في داخلها ، قد يكون من بينها قلب الشاعر . والقطاة إذن لاتحيل على القلب ولاترجع إليه رجوعًا سهلاً مطمئنًا ثابتًا . . . ويصبح القلب أداةً لتذكر القطاة ، ولا تكون القطاة مجرد أداة في خدمة القلب**»[(١)] .

والنص يوظف مشهد القطاة في إطار بغية الوصول إلى من يخاطبه ب (٣١- ٣٩) لكن الأحوال ليست على أقدار المُنى ، فهو مُوَزّعٌ بين قوله :

- ومـــا أَذْهَلَتْني عن ودادكَ رَوْعَـــةٌ
وَكَـيْف وفي أَمْـثَـالهـا يَجِبُ الغَـبْطُ
ب(٣١) .

وماتلاه من تفاصيل ، وبين قوله :

إذا أنا عَـــاليتُ القُــتُـــودَ لِرحْلة
فَــدُونَ عليـــانَ القَـتَــادَةُ والخَـرْطُ
ب(٣٩) .

---

(١) د . مصطفى ناصف : الوجه الغائب . سلسلة دراسات أدبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٣ . ص١٩٢ ، ١٩٣ .

هذا الصراع والتوزع هو ما يقدمه البيت (٤٧) آخر أبيات صورة القطاة :

- «تبادر أولادًا» تعين رغبة الوصول لمن يخاطب .
- «وترهب ماردًا» تعين أهوال السفر وعجز آلاته .
- «يهون عليها ، عند أفعاله السَّحْطُ» تقدم تمنيه اللقاء ولو ضَحَّى بحياته ، ألم يقل «وكيف وفي أمثالها يجب الغَبْطُ» .

على أن معالم الرمز ليست على هذا التشذر في المطابقة بين الجزئيات ، لكن دلالة الكل ، دلالة الرمز في كليته لا تمنع من بعض المشابهات الجزئية .

إن معالم الصورة تنبني على نحوٍ متميز لتقديم الأحداث عند لحظةٍ لم تتم ، تقدم أفعالاً لم تُحْسَم ، تقف بها على شفًا النهاية التي لا يحسمها السكون ، فيبقى الصراع وتبقى المنازعة ، وتظل القطاة على أملها في النجاة من الصقر –(*) كما يفسر البطليوسي «أقنى الأنف» والنسر كما في ق (٥١) ب (٦) – هذا الصقر يبقى على انقضاضه .

يعدى الفعل «هوى» في تلك الصورة باللام («لها» لأجلها . وتعليلية اللام تقيم نوعًا من التلازم بين القطاة والعَدُوّ الذي يترصدها : الصقر ، الدهر . وهذا الإسراع المتلهف في الفعل «تَحُثُّ» والذي لا يخلو من المجاهدة والمعاناة إذ يُغَلِّفُ بالخوف» حِذَارِ»– هذا الإسراع يُعْقَبُ باسم الفاعل الهائل «مُغاور» فتقابل احتكاكية الثاء الـمُجَسِّدَة صوتيًا لمعاناة الحركة ، تقابل بنبض «مغاور» بكتلتها الإيقاعية (مفاعلن) المستقلة بها ، وتقابل بجهر الغين وانفتاح أعضاء النطق في الألف بعدها . حتى الراء في (حِذار) تكاد تلحق (مغاورٍ) وتتجمع مع حركاتها لما اعترى فعولن من زحاف ولتهيئة الوقف مع سكون الألف قبها ؛ من (حذا – رمغاورن) = (//٥– ///٥//٥) . والاحتراز بالصباح يضيف توقيعًا ينضافُ إلى توقيع (مغاورٍ) ؛ إذ يستقل أيضًا بتفعيلته (صباحا //٥/٥) ، يقول البطليوسي عن إضافته الدلالية أن «**الصقر في**

(*) ربما كانت اللام لتعدية الفعل ، وربما وافقت معنى «إلى» الذي يُعدّى بها الفعل ، لكنها لا تُنْزع عن دلالتها القائمة فيها . حول معاني اللام ، يراجع : ابن هشام : مُغْني اللبيب عن كتب الأعاريب . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية– صيدا ، بيروت– ١٤١١هـ / ١٩٩١م . ٢٣٣/١ : ٢٦٤ .

النهار أحرصُ على الصيد ، لأنه يغدو جائعًا طالبًا لما يصيده»[1] .

ويقدم البيت (٤٤) الحركة المشكلة لموضوع الصورة الرئيس ؛ نزاع الحركة والسكون ، الحركة والقرار ، فالمصدران (قَبْضٌ- بَسْطٌ) يقدمان الحدث في تجرده عارٍ عن الزمن وعمن قام به أيضًا . والاختزال الذي ينفتح عليه التعقيب (بالفاء) يلغي من إطار الصورة كل شيء عدا الحركة ؛ فيحذف الخبر الذي يُنْسب القبضُ إليه اعتماداًعلى دلالة السياق ، (فقبضٌ لها) ، أو هذا المفهوم من صفة المعطوف بأو (أو بَسْطٌ) ففي التقدير (فقبضٌ يجمع الريشَ أو بَسْطٌ يفرقه) لئلا يبقى في النهاية سوى (القبضُ والبسط) . وبعد أن يُرْبَطُ طيرانِ القطاة ، لابخوفها على حياتها فقط ، لكن بوصولها إلى أولادها لرعايتهم شفقة عليهم ، فيدْعم الجد في الطيران - ينقطع المشهد على هذا السباق المحموم ؛ طيرانها لأولادها هَرَبًا من عدوان الصقر وملاحقته لها لاصطيادها .

وتمثل صورة القطاة هذه ، والتي ستتكرر كثيرًا ، نموذجًا لعلاقة الصورة بالرمز ، إذ الرمز «**وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء- سمة الرمز الجوهرية- والذي يعطيها معناها الرمزي إنما هو الأسلوب كله . أى طريقة التعبير التي استَخْدمت هذه الصورة وحَمّلتها معناها الرمزي**»[2] وكل علاقة يبنيها التصوير بين الدوال/ مكونات الصورة ، تصبح على التجريد مادة لبناء معالم الرمز . والحالة التي تقدمها الصورة تعيد إليه الترميز بناءها في رمز كلي قادرٍ على التدليل وإعطاء المعنى .

وسوف تتعدد دلالات الرمز من خلال التفاوت في استثمار معالم الصورة وما تقيمه من علاقات لبناء الرمز نفسه . ولأن الصورة لا تنحاز إلى مكون دون الآخر- من وجهة النظر القيمية- فإنها مؤهلة عن سعة لأن تغدو رمزًا كليًا منفتحًاعلى تأويلات كُثْر .

وبَعْدُ ، فلا نكاد نشك في أن الحالة تجاوز ما يقوله الخوارزمي من أنه «**شَبّه قلبه**

---

(١) الشروح : ١٦٤٨/٤

(٢) راجع : د محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . الطبعة الثالثة- دار المعارف- ١٩٨٤م . ص١٣٩ .

في الاضطراب والخفقان بجناح تلك الحمامة»[1] . إنها تجاوز مجرد التشبيه إلى حيز الرمز الكلي- هي أكبر من أن يحصرها سياق النص المباشر ، فمعالمها الرمزية تجود على النص بدلالاتها المناسبة ، وتفيضُ بما لا يحدها خارج هذا السياق المتعين . ولأن صورة القطاة على نحوٍ من البناء الرمزى المفتوح تتسع للتفسير والتأويل ينزعها الدكتور عبد القادر زايد عن وحدة السفر كموضوع ، وربما غدا السفر نفسه لديه شيئًا آخر ، سَفَرًا في العقل والفكر ، والممدوح الذي يشتاق إليه هو حقائقه الكبرى التي يبتغيها إذ يرى في القطاة «**طريقةً رامزةً للكشف عن هذه المعاناة الفكرية . . . إننا أمام عدوان فكري ميدانه الذهن العلائي . فهناك هذه «اليهماء» التي أرادها أبو العلاء لتحضن أفراخه ، مفازة مقفرة منعزلة يتمطى في جنباتها الخوف والفزع . إن أبا العلاء يكشف لنا عن رغبته الملحة في الهروب بأفكاره الخاصة . ولكنه مع ذلك تطارده بإلحاح فكرة القضاء التي تحيط به وتحتويه . وماذا في وسع أبي العلاء أن يفعل في هذه المفازة الفكرية المقفرة ، وقد احتضن أفرخه ، أو قل أفكاره التي لا تكف عن التصارع الذي لا يهدأ ولا يستقر»**[2] .

وهنا يبدو استثمار الرمز في تلبيسه قضايا المعري الفكرية- بقطع النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا ، فنحن لا نبحث عن تأويل أو قراءة للمعنى وما يعنينا هو آليات إنتاج هذه المعاني ، صياغة المعري المحكمة للصورة وبناؤها على النحو الذي تستطيع به أن تكون منبعًا للدلالات والمعاني .

وكذا تعود مثل هذه الصورة للظهور في ق (٤١) إذ يقول :

٣٤-لقد مَسَخَتْ قلبى وفاتُك طائرًا
فأقسَمَ ألاّ يَسْتَقِرَّ على وَكْنِ
٣٥-يُقَضِّي بقايا عَيْشِهِ ، وجناحُهُ
حَثيثُ الدّواعي في الإقامَةِ والظَّعْنِ

(١) الشروح : ١٦٤٩/٤

(٢) د . عبد القادر زيدان : قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري . الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦ . ص١٠٧ ، ١٠٨ .

٣٦-كــأنّ دعــاءَ الموتِ باسْــمكَ نَكْزَةٌ

فَـرَتْ جَـسَـدِي ، والسَّمُّ يُنْفَثُ في أُذْني

ب (٣٤- ٣٨)

وإن غـابَ عن النص هنا تعـيين القطاة- طائرًا- إلاّ أن مـعـالـم الصـورة وارتبـاك الجناحين الذي يتواتر فقط مع القطاة في غير هذا الموضع ، سواء عند المعري أو غيره من الشعراء ، ينبئ أننا في حيز صورة القطاة . كذا رَبْطُ هذا الطائر «بالقلب» كما هو مطرد في الشعر لا يخرجنا عن إطارها . يعلق الخوارزمي بقوله «**ذلك الطائر الممسوخ أبدًا متحيّر متردد العزم ، لا يستقر له على الطيران ولا على الوقوع رأي . فكلما هَمَّ بالمطار بدا له أن يقع ، وكلما هَمّ بالوقوع بدا له أن يطير ، فعلى ذلك يقضي بقايا عمره**»[(١)] . والخوارزمي يلمح الطائر في كليته بعد أن تماهى القلب أو بالأحرى الشاعر مع الطائر ، لِتُلغَى المسافة بين المشبه والمشبه به ، لكنه تحول مصحوب بالعاهة والعلة (المسخ) . وما أنْ تُقَدّم الصورة على نحو من علاقة الطائر بالوفاة ، بوصف الوفاة هي المسبب لانتفاضة الألم- حتى تعود لتبنين هذا الموت من خلال سُمّ الأفعى ليتحقق للجسم أيضًا حالة الانتفاض .

على هذا النحو أيضًا تأتي أبيات القصيدة (٥١) :

باتَتْ عُـرى النَّوْم عن جَـفْني مُـحَلَّلَةً

وباتَ كُـوري على الوَجْناءِ مَـشْـدُودا

كـأنَّ جَـفْنَيّ سـقْطا نافـرٍ فَـزِعٍ

إذا أرادَ وُقُـوعًـا ريعَ أو ذِيـدا

ظَنّ الدُّجى فَظَّة الأظْفـارِ كـاسِـرَةً

والصُّبْحَ نَسْـرًا ، فـمـا يَنْفَكُّ مَـزْءودا

ب(٤ : ٦)

وبعد فهل صورة الطير المزءود إلا رمزًا لهذا المُروّع الذي لا يستقر على موضع ، وما هذا الطائر الذي «**يُرَوّعُ في كل مكان ، فهـو دائبٌ في الهـرب والطيـران**»[(٢)] . إلا

(١) الشروح : ٩٣١/٢ .

(٢) الشروح : ١٠٩٦/٣ .

الشاعر الذي لا يقَرُّ في مكان أو موضع تقلقه الحياة وتنضيه الحوادثُ . وإلا ففيم تكرار هذه الصورة وتكرار موضوع السفر بسائر عناصره ، أو ليست لكونها - صورة القطاة - رمزًا من الرموز الكلية التي تقدم موقفًا من الحياة والوجود ، رمزًا يجاوز صورة القلب كما سبق أن ذكرنا ، ومن ثم لم يَبْعُد الشعر أن استبدلَ الجَفْن هنا بالقلب «كأنّ جفني سقطا نفارِ فزع» ، فالمعول على صورة الطائر - المشبه به كما أرادوا له - على الحالةِ والرمز لا على القلب أو حتى الجفن .

الأبيات (٥ ، ٦) تقدم حالة الفزع الدائم الذي لا يقر له قرار ، حال ارتعاشة الجفنين ، وفزع الطائر باضطراب جناحيه بين بَسْطٍ وضَمّ . إنه اضطراب الطائر/ الشعر بين القرار والفزع . ويبدو أن حالة المشابهة بين حركة الجفن وحركة الجناحين رغم كونها تقدم المطابقة الشكلية المطلوبة لعدم الاستقرار أو السكون ، لا تقنع ، فما الجفن أرادَ ولا حركة الجناحين ابتغى ، إنما عينه على الطائر نفسه ، على علاقته بمن حوله وما يحيط به . عينه على نفسه وربما على النفس في عمومها ، هذا إذا أردنا أن نعرف أكثر من خلال الشعر . فالبيت (٦) لا يقف من الصورة عند ما يقوله الخوارزمي من أنه «**شَبّه الدُّجى بالعقاب لسواد كُلٍّ منهما ، وشَبّه الصُّبْح بالنَّسْرِ لبياضِ كل منهما**»[١] . فمدار البيت في علاقته بالبيت السابق على وقوع هذا الطائر فريسةً بين الليل والنهار بين العقاب والنَسْر ، فالليل لا يريحه ، كذا النهار لايطمئنه ، كل يريد أن يخمش حياته . هي حالة الاضطراب الكبرى التي يعيشها (الشاعر/الطائر) فلا تَقَرُّ أجنحته ولا يسْكن جفناه .

(٣-٢-١-٣-٢) البرق:

يأتي البرق في سياق صورة السيل على ما نجد لدى امرئ القيس في معلقته ؛ إذ يأتي مُقَدِّم سيل جارف :

أَحـــارِ ترى بَرْقًــا كــأَنّ وَمـــيــضَــهُ
كلَمْع اليـــدَيْن في حَـــبِــيٍّ مُكَلَّلِ

(١) الشروح : ١٠٩٧/٣

يُضِيء سناه أو مـــصـــابيحُ راهب
أهَان السَّليطَ في الذُّبالِ المُفـــتَّل
قــعــدتُ له وصُــحْــبــتي بَيْنَ حــامِــر
وبين إكـام بُعْـدَ مـا مُـتَـأَمَّل
وأضــحى يَسُحُّ الماءَ عن كلِّ فـيــقَــة
يَكُبُّ على الأَذْقــان دَوْحَ الكَنَهْــبُلِ
وتيــمــاءَ لم يَتْــرُك بهــا جِــذْعَ نَخْلَة
ولا أُطُمًــا إلاّ مَــشــيْــدًا بجَنْدَلِ[1]

وعلى هذا النحو يرد في قصيدة خفاف بن نُدْبة ، نكتفي من صورة السيل فيها بما يلي :

فَـــدَع ذا ولكنْ هل ترى ضَـــوْءَ بارق
يُضيءُ حَـبــيًّــا في ذُرى مُـــتَــأَلِّقِ
عـــلا الأُكْمَ منه وابلٌ بَعْــــدَ وابل
فــقــد أُرْهقَتْ قــيــعــانُهُ كُلَّ مُــرْهَقِ
يَجُـــرُّ بأكناف البـــحـــار إلى المَلا
رَبابًا له ، مـــثل النَّعــام المُعَلَّق[2]

فهو- (البرق)- يرد في إطار السيل الذي يعلو الأكم ويُرْهِقُ القَيعان ، كذا يقترن بهذا الصاحب الذي يُخاطبه (فدع ذا . . .) ، ثم يُشْرِكه معه في المعاينة (ولكن هل ترى . . .) .

لكن ثمة صورة أخرى للبرق تمتد من الشعر الجاهلي تدور حول النأي والبُعْد ومن ثم يرتبط بالأحبة وديارهم ، كما نجد لدى المرقش الأصغر :

(١) امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس . تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم . الطبعة الخامسة – دار المعارف- ١٩٩٠ . ص٢٤ ، ٢٥ .

(٢) الأصمعي : الأصمعيات . تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون – الطبعة الرابعة – دار المعارف [دون تاريخ] . ص ٢٥ ، ٢٦ .

أرَّقَـنِـــــي الــلـيـــلَ بَــرْقٌ نــاصِــبٌ
وَلـمْ يُعـنِّــي علـى ذاكَ حَــــمِـــــيمْ
مَـنْ لخَـــيـــالٍ تَسَــــدَّى مَـــوْهِنًا
أشْـــعَـــرَني الهـمَّ فَـــالقلْبُ ســـقـــيمْ
وليلة بِتُّـــــهـــا مُــــسْــــهِــــرَةٍ
قَــد كَــرَّرْتها على عَـيْنــي الْهُـمُــومْ
لَمْ أغـتـمضْ طُولَهَـا حـتى انقـضَتْ
أكـلـؤها بَـعْــــدَ مـــا نَـامَ السَّليـمْ(١)

والصورة الأخيرة هي الموجودة في شعر السقط إذ لم يعرف السقط مطلقًا صورة السيل .

وفي الملامح التالية تتحدد صورة البرق فيه :

– تقوم صورة البرق على أنه داعٍ من دواعى التذكر . لكن يبدو أن الأساس المادي لعلاقته بالتذكر وتهييج الذكرى تحديدًا غائبة ، فيدق المقوم الجامع بينهما بحيث نراه ربما يعود لأصول أسطورية . (وهذا الملمح ركن أساسي في حديثنا عن البرق تناولناه مسبقًا عند تحليلنا لبناء القصيدة (٥٨)) .

– البرق في السقط قرين الليل ينطلق إلى حيث الشاعر بعد طائفةٍ من الليل (وَهْنًا)

ســـــرى برق المعـــــرة بعــــد وَهْنٍ
فـــــبـــــاتَ برامَـــــةٍ يصفُ الكـلالا
طربن لضـــوء البـــارق المتـــعـــالي
ببـــغـــدادَ وهنًا مـــالهن ومـــالي
ألاح وقــــد رأى برقًــــا مليــــحًــــا
ســرى فـأتى الحـمى نضـوًا طليـحـا

ب(٤٠) ق(١) ، ب(١) ق(٥٨) ، ب(١) ق(٥) .

---

(١) المفُضَلّ الضّبيّ : المفُضّليات . تحقيق وشرح : أحمد شاكر ، عبد السلام هارون . الطبعة الثامنة– دار المعارف– ١٩٩٣ . ص٢٤٨ : ٢٤٩ .

وهو نفسه ذات الوقت في أبيات المرقش السابقة ، فهل هي إلاّ تقاليد الكتابة .

- وكذلك يرتبط بمكان متعين يحدده النص . كالمعرة ق (١) ب (٤٠) أو بغداد ق (٥٨) ب (١) أو الحجاز أو ذات الأمعز :

إذا خَفَقَ البَرْقُ الحِجازِيُّ أعْرَضَتْ
وترنو إذا برْقُ العراقِ أنارا
يا ساهرَ البَرْق أيقظ راقدَ السَّمُرِ
لَعَلّ بالجِزْعِ أَعْوانًاعلى السَّهَرِ

ب(١٩) ق(١٩) ، ب(١)ق(٢) .

ومن تقاليده أيضًا اقترانه بالصاحب ، (الآخر) الذي يعاين معه البرق سواء المنشئ للسيل في غير نصوص المعري كما ذكرنا ، أو الذي يُسْهِره كما تبين نصوصه ، فيسَلى عنه ، كما في ق (٢) ب (١) السابق ، أو في قوله :

إذا قال صَحْبي : لاحَ مقْدارِ مخْيَط
من البَرْقِ ، فَرّى مِعْوَزًا جَذْبُ مُوَجَّع

ب(٢١) ق(٦٦)

أقولُ لصاحبي ، إذ هام وجدًا
ببرقٍ ، ليس يُثْبِتُه نُزُوحا

ب(٤) ق(٥)

تناعَسَ البرْقُ أيْ لا أستطيعُ سُرىً
فنام صَحْبي ، وأمْسَى يَقْطَعُ البِيْدا

ب(٧) ق(٥١)

أضاءت لنا القصيدة (٥٨) السابقة مساحات واسعة في استخدام البرق . واستخدامه هنا أيضا في ق (٥) يكشف عن ملامح أخرى ، يشتغل البرق في النصوص على أساسٍ منها .

النص يقصد الشريف موسى بن إسحاق فيدور على مدحه وكرمه وشرفه وسحر بيانه ومضاء عزمه وغيرها من صفات ، والتساؤل هنا عن مسوغ وجود البرق وسط هذا كله ، مادمنا قد قلنا إنه ارتبط بالمحبوبة والتذكر والفراق ، خاصةً وأن سائر النص ليس فيه ما يشير إلى ذلك . وأبيات البرق تأخذ من القصيدة من البيت الأول إلى

السادس ، فكيف يتسق معه ولو من باب «الرنين الموحد» الذي يمكن لأبيات النص أن تطلقه؟ غير أننا نجد ضالتنا في عبارة مصاحبة للنص :

«وقال أيضًا يجيب الشريف أبا إبراهيم العلوي عن قصيدة أوّلها :

بِعَــادُكِ أسْــهــرَ الجَــفْنَ القــريحــا

ودارُك لا تَـنـيْ إلاّ نُـزوحــــــا»[1]

نعم ، لا تقدم لنا الشروح أكثر من ذلك ، لكنه كفيل بتفسير البداية البرقية على الأقل في نص المعري . إن بيت الشريف يركز على ملامح ثلاثة :

(البُعْد + السّهَر وتَقَرُّح الجفون + بُعد الدار والنزوح عنها) .

ولما كانت (الإجابة) عن قصيدة تخضع لكثيرٍ من شروط القصيدة صاحبة المبادرة – التزم المعري البحر والقافية على ما يُلْتزم ، وبدأ نفس البداية فَتَخَيّر وحدةً موضوعية تَضم هذه الأبعاد الثلاثة التي قَدَّمها البيت فكان البرق وما يستتبعه من عناصر هي مقومات بناء صورته . (ولربّما خبأت القصيدة أكثر من ذلك في علاقتها بنص الشريف لكن الأخيرة لم تصلنا) .

لقد استعاد (البعاد) ورغبة الوصال في وحدة (البرق) التي تصل ما بين الشاعر ومن يحب . و(الدار النازحة) هي تلك التي يلمع البرق من تجاهها .

«أقام ويمموا دارًا طروحا» ب (٥) . و(سهر الجفن) هو من لوازم البرق أصلاً على نحو ما نجد في البيت الثاني :

كـمـا أغـضـى الفـتـى ليـذوقَ غُـمـضًـا

فــصــادفَ جَــفنُهُ جَــفْنًا قــريحــا

والنزوح الذي لا يعرف العودة تعالجه أبيات البرق في سرابيته التي لا توصل إلاّ إلى الخلاء «ببرقٍ ليس يثبته نزوحا» ب (٤) ، السفر إليه لا يفضى إلاّ إلى العدم ، حنين وأرق ولا شفَاء أو ارتواء . لتغدو هذه العلامات (البرق والريح) خوالب كُذَّبا ، ينتقض بها المعري هنا دلائلها الأساسية ، على غير اعتياده في استخدام البرق ، ليتوحد رنينها في النهاية مع مطلع القصيدة المعارضة ، ليحمل البرق بذلك (خيبة الانتظار وانقطاع الرجاء) .

---

(١) الشروح :١/٢٣٧ .

وبصورة البرق تلك كُفِلَ للمعري أن يبدأ نَصّه بموضوع شعري يمد جسورًا مع النص الآخر ، ليتحول المعري بعده إلى كتابة نصّهِ الآخر بعد أن عقد مابينهما .

(٣-٢-١-٣-٣) الطيف والخيال:

الإطار العام الذي يدور فيه شعر الطيف والخيال في سقط الزند هو التعبير عن تجربة الحب في ارتباطه بالأنثى ، كرؤيةٍ تعويضية عن :

- ذكرى وصالٍ ولّى
- أو شوق للقاء مستحيلٍ
- أو باعتباره طريقًا مُمَهَّدًا لوصال الحبيبة بعيدًا عن رقابة ضوابط السلوك الواقعي .

ومنطق الأبيات في مجملها قائمٌ على :

- تحجبٍ من قِبَلِ المرأة
- وعجزٍ عن الزيارة من قِبَلِ الشاعر
- ونشاطٍ للطيف .

ومَدَارُ الأمر دومًا على التعبير عن شوق اللقاءِ وريّ المُشَاهدة ؛ فالمنازلُ التي تُقْفِرُ من شخص المحبوبة يَقَظَةً تَغْنىَ بحلولها منامًا :

مغاني اللِّوى من شخصك اليومَ أطلالُ
وفي النوم مَغْنىً من خيالكِ محلالُ

ب (١) ق (٥٩) .

بيد أن الأمر ليس دومًا على هذا الوجه مِن اليُسْر ، فربما تَمنعّت المحبوبة أو امتنعت ، أو منعها غَيْرها .

فيا دارها بالحَزْنِ إن مَزَارها
قريبٌ ولكن دون ذلك أهوالُ

ب (١٦) ق (٥٩) .

وهو ما جَعَل الشك يتسرب للمحب أحيانًا ويتوجس اليأس :

ورسولِ أحلام إليكِ بعثته
فأتىَ على يأسٍ بنُجْح المَطْلَبِ

ب (٨) ق (٥٤) .

وبين الطيف والأحلام يظهر نعت الرسول الذي يدور عمله بين النجاح أحيانًا ، حتى وإن كان على يأسٍ كما سبق ، أو الخيانة كما هو جارٍ أحيانًا على الرُّسل بين النّاس ، خاصةً في إطار العشق :

أَرْسَلْتِ طيــفًــا خــانَ لّما بعــثــتــه

فـــلا تشـــقي من بَعْـــده برســـول

خـــيـــالٌ أرنا نَفْـــســـه مـــتـــجنّبًـــا

وقـــد زار مَنْ صـــافى الودادَ وصـــولِ

ب (٤ ، ٥) ق (٤٧) .

وخيانة طيفها المرسل له هنا امتدادٌ لجوىً عاناه لامتناع محبوبته عنه في بداية النص حيث قال بدءًا :

أيا جـــارة البـــيـــتِ المُمَنِّع جـــارُهُ

غَـــدَوْتُ ومَنْ لي عندكُمْ بَمـــقـــيلِ؟

ب (٢) ق (٤٧) .

فإلى جانب إزعاج الدهر له وحيلولته بينه وبين الأمنية والوطر بما يَمْنَعُ الوصال ونيل البغية خان الطيفُ رسالة الوصال ؛ فلم يتعرض للمحبوب بما يُشفي غلته (أرانا نفسه متجنِّبًا) . وخيانة الرسالة التي أنيطت بالطيف والخيال- أعني الإحسان والإجمال ، كانت تنويعًا على السياق الغالب للطيف الذي يؤدي فيه تكاليف الوَصْل والتلاقي حين كانت هذه الوظيفة مغامرةً يرتادها متحديًا كل أفراد القبيلة المحبوبة ، ويتحدى كلَّ قَيِّم عليها ، نافذًا دومًا من حصارهم إلى حيث الحبيب :

إن كـــان طيـــفُكِ بَرًّا في الذي زعـــمـــا

فـــإن قـــومَكِ مـــا بَرُّوا لهم قَـــسَـــمَـــا

إلى أمـــيْـــرُكِ لا يســـري الخـــيـــالُ لنا

إذا هجـــعنا ، فـــقـــد أســـرى ومـــا علمـــا

وكم تَمَنّتْ رجـــالٌ -فـــيك مُـــغْـــضَـــبَـــةٌ-

أن يُبْـــصِـــروه فلم يَظْهـــر لهم ســـقـــمـــا

ب (١-٣) ق (٣٠) .

ويؤطر الشريف المرتضى في بداية كتابه طيف الخيال لمعنىً آخر من معانى الطيف الشعرية قائلاً :

«وقد تعجب الشعراء كثيرًا من زيارة الطيف على بُعْدِ الدار وشَحْطِ المَزار وَوَعْرَةِ الطُّرُق ، واشتباه السُّبُل ، واهتدائه إلى المضاجع من غَيْرِ هاد يُرْشده ، وعاضد يعضده ، وكيف قطع بعيد المسافة بلا حافرٍ ولا خُفٍّ في أقرب مُدَّة وأسرع زمان ؛ لأن الشعراء فَرَضت أن زيارة الطيف حقيقةً ، وأنها في النوم كاليقظة ، فلا بُدّ مع ذلك من العجب مما تعجبوا منه من طيِّ البعيد بغير ركاب وجَوْبِ البلاد بلا صِحَاب»(1) . ويقول صاحبنا أبو العلاء :

صحبت كرانا ، والرِّكابُ سَفائن
كَعادك فينا والرّكائبُ أجْمالٌ
أَعُمْت إلينا أمْ فَعالَ ابْنِ مَرْيَم
فَعَلْت ، وهل تُعْطى النُّبُوّةَ مكْسالُ
كأنّ «الخُزَامى» جُمِّعَت لَك حُلّةً
عليك بها ، في اللَّونِ والطِّيبِ سِرْبالُ
عَجِبْتُ وقد جُزْتِ الصَّرَاة رفَلَّةً
وما خَضِلَتْ ، مما تَسَرْبَلْت أذيالُ

ب (٨-١١) ق (٥٩) .

هنا نَدْلفُ إلى محيط آخر للسفر لم يَعْتده الشعر العربي كما اعتاد سفر المفاوز ، حيث كانت الرحلة هنا بالسفينة ،لكن الشاعر لم يتوانَ في أن يجعل الطيف يصحب ركائب السفن ، كما صحب من قبل ركائب الإبل ، بل وَجَدَ من لطافة المعنى أن يقرن بين الطيف والماء بدلاً من الطيف والصحراء .

ولّما كان الشاعر يقيس خصائص طيف المحبوبة إلى حقيقتها فقد أهملت خصائص الطيف نفسه وقدرته على الانتقال والتجاوز وتحين المقام لإضفاء صفات

(١) الشريف المرتضى : طيف الخيال . تحقيق : حسن كامل الصِّيرفي . مراجعة : إبراهيم الابياري . الطبعة الأولى-الإدارة العامة للثقافة- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- الجمهورية العربية المتحدة- ١٩٦٢ . ص٦ .

القداسة على المحبوبة بوصفها بأفعال الأنبياء (مشي عيسى على الماء) بادّعاء فعل الخوارق «وهل يعطى النبوةُ مِكْسالُ» . ونشير إلى أن الشاعر عندما نفى النبوة عن المكسال لم يُرِدْ أن «**النبوة ليست للنساء ، أو أنه نفي للنبوة عن ذوات النعمة والرفاهية منهن**» .[1] كما تقول الشروح ، بل ليثبت لها في ذات الموقف من خلال هذا الاستفهام التعجبى حالين معًا ، ربما يكونان متضادين في ذهن المتلقي ؛ حال الأنوثة الرائعة مُنَعَّمَةً مُرَفَّهَةً ، وحال النبوة المعجزة بما لها من قداسة وخوارق .

ولقاءُ الطيف في شعر سقط الزَّنْد كما هو عند بعض الشعراء- لقاءُ صِدْقٌ بعيدٌ عن التمنع أو المراوغة :

تُسيء بنا يَقْظى ، فأمّا إذا سَرَت

رُقادًا ، فإحسانٌ إلينا وإجمالُ

فالخيال لا يعرف تكلف العلاقة أو الإساءة المصطنعة ، فمما يمدح به ، كما يقول الشريف المرتضى «**أنه زيارة من غير وَعْد يُخْشَى مطله ، ويُخافُ ليه وفوته . واللّذة التي لم تُحْتَسَبْ ولم تُرْتَقَبْ يتضاعف بها الالتذاذ والاستمتاع ؛ وأنه وَصْلٌ من قاطع ، وزيارة من هاجر ، وعطاءٌ من مانع ، وبَذْلٌ من ضنين ،وجَوْدٌ من بخيل ، وللشيء بعد ضده من النفوس مَوْقِعٌ معروف غير مجهول**»[2] . وهو مطروق عند الشعراء لاسيما قول قيس بن الخطيم :

ما تمنعي يَقْظى فقد تؤتينه

في النوم غير مُصَدَّد مَحْسوبِ[3]

ولعل اتفاق الصيغة في (يقظى) واتفاق موقعها (الحال) دليل تصاقب المعنى بين الشاعرين .

والطيف في سقط الزند دومًا قرين الليل ، ذلك أنه قرين النوم بالأصالة ، فضلاً

---

(١) الشروح : ١٢٢١/٣ .

(٢) الشريف المرتضى : طيف الخيال . ص ٥ .

(٣) ديوان قيس بن الخطيم . تحقيق : د . ناصر الدين الأسد . الطبعة الثانية- دار صادر- بيروت ١٩٦٧ . ص٥٦ .

عما يتصل بالليل من أرقٍ وسُهْدٍ يتواشج وزيادة الطيف(*) .

صـحـبتِ كـرانًا ، والرّكـاب سـفـائن

كـعـادك فـينا ، والركـائب أجـمـالُ

إذا نمتُ لاقـيتُ الأحـبّـة بَعْـد مـا

طوتهم شـهـورٌ في التـرابِ وأحـوالُ

ب (١٠) ق (٧٢) .

بين النوم واللّقيا هذا التلازم (إذا نمتُ ← لاقيتُ) حيث يجمع التعبير بـ (إذا) إلى جانب التلازم الظَرفي تلازمًا آخر شرطيًا ، فيتوقف محتوى الجواب وقفًا مبدئيًا على محتوى الشَرْط فلا لقاء لهم إلاّ بالنوم ، لقاءَ أطيافٍ وخيالات . وهذا التلازم يتكرر على أنحاء مختلفة :

– **(ما سِرْتُ إلا وطيف منكِ يصحبني)** من ب (٤) ق (٢) .

– **(كل ليلةٍ إذا نِمتُ لم أعدم طوارق أوهامي)** من ب (١) ق (١٠٩) .

وفي شكلٍ آخر يهجع المحب في طريق الخيالات ذاته :

– **ونحنِ بمُسْـتَنِّ الخـيـالات هُجَّـدُ**

وهُنَّ مَـوَاضٍ : من بطيء ومُـسْـرع

ب (٨) ق (٦٦) .

فالإضافة الدلالية الأخيرة (من بطيء ومُسْرع) تبين هيئة هذا السير بما يستقطب معظم أحوالها خاصة وأن المحب متهجدٌ في مُسْتنّ الخيالات نفسها بما يجعله هدفًا لزيارة الطيف في سائر الأحوال .

ولعلنا نرى في الطيف والخيال مندوحةً للشاعر العربي للتعبير بحريةٍ عما يشاء فيما يتصل بالحبيبة ، إذا أَحَسّ حَرَجًا في التعبير عن مغامرةٍ من مغامرات العشق في ظل مفاهيم نقدية تحاسب الشاعر في ضوء معايير الصدق والكذب ، وفي ضوء مفهوم للشعر تختلط مقولاته النقدية بما ليس منها .

فحتى وإن لم يكن الإبداع الشعرى الجيد يتنكب هذه المسائل ، إلا أننا نرى فيه مندوحةً للشاعر للحديث عن تجارب فنية جيدة ربما يُجَرّحها المعيار الأخلاقي :

(*) راجع القصائد (١ ، ٢ ، ٣٠ ، ٥٩ ، ٥٤ ، ٦٦) .

كم قــبلةٍ لك في الضـــمــائر لم أَخَفْ

فــيــهـا الحــســابَ لأنهـا لم تُكَتبِ

ب (٦) ق (٥٤) .

هذا وإن كنا نرى الشاعر هنا يستثمر المعيار الأخلاقي في شحن الموقف أكثر تجاه من يحب ، فقد جاهر بقُبْلَته التي يخشى الحساب فيها . فإن لم يطبعها ، فليتغَنْ بها .

الطيف في سـقط الزند أنثى ، ولا نعني أنوثة الطيف هنا تحـديد جنسـه ، وإنما نعني بذلك تحديد السياقات التي يرد فيها الطيف ، وأنماطه البنائية التي يسلكها في الديوان . وهو أنثى بالأصالة إذ يعتبر التوصل بالطيف للحديث عن الحبيبة تقليدًا راسخًا من تقاليد الشعر العربي ، وهو تقليد تُرَسِّخ له آلية المجاز المرسل في علاقتي التلازم والمشابهة بين الحبيبة وطيفها .

وثمة سياقان ينتظمان الطيف والخيال ؛ أولهما سياق الغزل كما يقول القدماء أو موقف الحبيبة ، والآخر سياق الرثاء . ويصل فيما بين السياقين الحاجة الماسة للتعبير عن الفقد ، وكما توصلنا لوصل الحبيبة المفارقة بالطيف والخيال ، فإن احتمال التوصل إلى لقاء الراحلين (موتًا) بالطيف والخيال أولى .

وبين الردى والنوم قــربى ونســـبـــةٌ

وشـــتـــان بُرْءٌ للنفـــوس وإعـــلالُ

إذا نمتُ لاقــيتُ الأحـــبـــة بَعْــدمـــا

طوتهم شـــهـــورٌ في التــرابِ وأحــوالُ

ب (١٠ ، ١١) ق (٧٢) .

لكنه عندما كان يحوم حول نفس الموقف- أعني شوق اللقاء- في وفاة أبيه تحامت القـصيـدة تمامًا مسألة الطيف والخيـال ، فلم تكن تقليدًا واردًا لديه في الحديث عن (الذكور) ، رغم تطرقه لمفردات حياته الأخرى التي تعني الانقطاع وانبتات الوصل :

هنيـئًـا لك البـيتُ الجـديدُ مُـوَسَّـدًا

يمينك فــيـــه بالســـعـــادة واليـــمنِ

مـــجـــاوِرَ سَكْنٍ في ديار بَعـــيـــدة

من الحيِّ سَـــقْـــيًـــا للدِّيارِ وللسَّكْنِ

ب (٢٧ ، ٢٨) ق (٤١) .

إلا أن بُعْد الديار رغم ذلك لم يَقُدْه إلى الأمل في زيارة طيفٍ أو خيال . وكذا لم يذكر الطيف عندما مَرَّ بمنزله رغم أن أباه قد غادره إلى الأبد :

أمُـــــرُّ بَـربْـع كنت فــــيـــــه كــــأنما
أمُـــرُّ مِنَ الإكْـــرام بالحِـــجْـــر والرُّكْنِ
وإجـلالُ مـغْناكَ اجـتـهـادُ مُـقـصِّـر
إذا السَّـيفُ أوْدى فـالعـفـاءَ علَى الجَـفْنِ

ب (٣٢ ، ٣٣) ق (٤١) .

وعندما طلب التواصل معه لم يلقه في النوم كما فعل مع أمّه فيما سبقت الإشارة وإنما وقف الأمر عند النداء المتفجع :

فـــهـل أنتَ إن ناديتُ رَمْـــسك ســـامعٌ
نداء ابنكِ المفـجـوع ، بل عَـبْـدكَ القِنِّ

ب (٤٩) ق (٤١) .

ومن ثم فالطيف يتحاشى دائمًا أن يكون طيفًا ذكوريًا .

ولم يجئ في أبيات السقط ما ينصرف فيه الطيف إلى مذكر إلا مَرّةً واحدةً في إطار المدح ، وهو أمر يمثل ندرة إلى حَدٍ كبير في ضوء امتداد مساحة الرقعة الشعرية لأبيات المدح في الديوان خاصة في ضوء تقلص أبيات الغزل أو ما يدور حول الأنثى ، فيقول :

فـــــأمّـــــا أنتَ والآمــــــالُ شـــــتـى
فَلُقْـــــيـــــاكَ الســــعـــــادةُ لو تُنالُ
بَعُـــدنا غــــيــــر أنّا إن سَـــعـــدنا
بِغــبْطَة ســـاعـــة عَكَفَ الخـــيـــالُ
فــــــــــأرّقـنـا طُـروقُـكَ لا «أُثَـيْـلٌ»
مُـــــؤَرِّقَــــةُ الهُـــــجــــود ولا «أُثالُ»
ولـو صَنْعـــاءُ كُنْتَ بـهـــا لَهَـــزَّتْ
هـواي إليـكَ نـوقٌ أو جِــــــمــــــالُ
عـــسى جَـــدٌّ تُعَـــثِّـــرُهُ الليـــالي
يُقـــــالُ لـه : لعًــــا ولِمَنْ يُقـــالُ

ب (٦-١٠) ق (٦٩) .

حتى هذا الانحراف الشارد اعتمد على أنوثة الطيف أيضًا عندما كان تضمينه قائمًا على أنثيين ؛ (أثيل) و(أثالا) . فلوضّاح اليمن قوله :

صَـــبَـــا قلبي وقـــال إليكِ مَـــيْـــلاَ
وأرّقني خـــــيـــــالُك يا أُثيَـــــلاَ[1]

ولابن أحمر قوله :

أبـــو حَـــنَـــشٍ يـــؤرّقـــنـــا وطَـــلْـــقٌ
وعَـــــبَّـــــادٌ وآونـــةً أُثـالا[2]

فالبطولة في نص أبي العلاء المُقَارنُ بها ، بطولة أنثوية . فلم يضمن من ابن أحمر لا أبا حنشٍ ولا طلقًا وعبّاد ، وإنما فقط «أُثالا» .

والأمر بعامة عند المعري في هذا النموذج لا يتعدى حدود استخدام مكونات الغزل والتشبيب في مجال المدح ؛ فلو أنّكَ كُنْتَ في صنعاءَ على بُعْدها – كما كانت حبيبة وضّاح هناك – لَمَا بَعُدت المسافة على شوقي ، ولأتى بي هواي إليكَ .

وعندما عَبَّر عن علاقة التلازم والمصاحبة الشديدة بين سيره وطروق الطيف له :

مـا سِـرْتُ إلاّ وطيفٌ مِنْكِ يصـحـبني
سُـــرىً أمـــامي وتأويبًـــاعلى أثري

ب (٤) ق (٢) .

– كان الطيف صاحب السّفر ليلاً ونهارًا ، فالسّرى سير الليل ، والتأويب سير النهار كله إلى الليل ، بيد أن هذا الطارق النهاري غير الأصيل لديه في تقاليده الشعرية سرعان ما اختفى في البيت التالي له تمامًا وانصرف الطيف إلى الليل وحده :

لوحَطّ رَحْلي فـــوق النجم رافـــعـــه
وجـــدتُ ثَمَّ خـــيـــالاً مِنْكِ منتظِري
يـــود أن ظـــلامَ الـــلـــيـــل دام لـــه
وزيد فـــيـــه ســـوادُ القلبِ والبَـــصَـــرِ

ب(٥ ، ٦) ق (٢)

---

(١) الشروح : ١٦٦٣/٤ .

(٢) الشروح : نفسه .

ذكر صحبة الطيف ليلاً ونهارًا لعلاقة الارتباط الشديدة بالمحبوبة ، حيث قاده وصالها الذي عَزّ إلى طيفها . وُتبَيّنُ صحبته في سفر الليل وسفر النهار خصوصية الوُدِّ ؛ فالطيف أمامه وقت السُّرى يحميه مخبوء الظلام ،وخلفه نهارًا يدرأ عنه غائلة الخلف . لكنه عاد فغلبته سطوة النظام وغدا الطيف قرين الليل والإظلام «يود أن ظلام الليل دام له» ، ورغم كون الليل دومًافي النصوص الشعرية عنصر وحشة إلا أنه صار هنا منتهى أمله مادام ارتباطه بالحبيب أو طيفه قائمًا ، بل يزيد قِصر سواد قلبه وسواد بصره ، معتمدًا في صياغة هذا المعنى على تلك العلاقة المادية الشكلية التي تجمع بين البصر وسواد الليل ، والأخرى اللغوية التي تعين في الجانب المقابل (سويداء القلب) بما تعني حبَّته .

ولـمّا كان النوم قرين الليل غالبًا كان استثمار النوم كساحة شرعية يحطّ فيها طيف الغائب ، فإن لم يكن ثمة لقاء في الواقع ، فليكن في الخيال ، ولذا كان أيضًا كما سبق أن ذكرنا مع الموت بعد أن انسحق الماضي تحت وطأته وكما يقول عبيد بن الأبرص :

وكل ذي غـــــيـــــبـــــة يـؤوب

وغـــــــائـبُ المـوتِ لا يـؤوب[1]

وسياق النوم متجانس مع سياق الموت خاصةً في ما تطرحه الثقافة الإسلامية من أدبيات ترى قربى بين الموت والنوم ، فالنوم موتةٌ صغرى ، والرّدى نومٌ إلى لقاءٍ أبديٍّ موعود ، هذا اللقاء الموعود يستثمره مرةً أخرى في نفس السياق لكن مع أبيه :

وَأَحْـمِلُ فـيكَ الحُـزْنَ حَـيًّـا فـإنْ أمُتْ

وَأَلْقَكَ ؛ لَمْ أسْلُكْ طريقًـــا إلى الحُـــزْنِ

ب (٥٢) ق (٤١) .

فلا سُلُوّ إلاّ باللقاء .

---

(١) د .توفيق أسعد : عبيد بن الأبرص ؛ شعره ومعجمه اللغوي . ص ٣٠ .

(٣-٢-٢) بنية الخطاب الإطنابي:

المشكل الذي نتوفر على دراسته هنا هو تعدد الموضوعات باعتبار الكم واعتبار الكيف أيضًا داخل القصيدة . وبمنظور آخر هو نشوء عدد من الشبكات التركيبية حول نقطة ما ، حيث ينزلق التسلسل من تفصيلة من التفاصيل إلى تفاصيل أخرى مجاورة لها أو أخرى جزئية منها متفرعة عنها . بحيث يؤدي النظر للموضوع -باعتبار كَمّ الأبيات التي تدور حوله- إلى تصور ما قد يتضارب مع تصور آخر له بناءً على الكيف أو مركزية أحد عناصره أو بعضها في النص ، بشكل قد يغرق فيه القارئ في التلقي الأوّلي في تفاصيل تحيد به عن معرفة البنيات الأصلية من تلك الفرعية ، وفي أحسن الأحوال ، قد ينّد عنه إدراك العلاقة بين تلك البنيات المتوسطية نفسها في علاقاتها معًا أو علاقاتها بالكل .

لكننا لا نبحث هنا في سائر أنماط الاستطراد ، إنما معنيون بما يؤدي وظيفة إطنابية .

والإطناب لا يعني تقديم أبنية للمعنى لاتقدم الجديد من الدلالة ، لكن دقائق المعاني ولطائف الإشارات هو ما يراوده في عمله ، ولعل هذه الإشارات اللطيفة الهامشية في تصور اللغة الطبيعية هي قوام هذا الشعري الذي يخلقه النص .

تؤدى مجموعة الأقوال الموجودة في النص وظائف ما ، فليس ثمة شيء ليس له قيمة ، بل ربما أدّى اللغو نفسه وظيفة في النص في بعض السياقات ، لكن هذه الأقوال تتفاوت فيما بينها في تقديم فروض يترتب عليها نتائج ما في بقية النص . وبناء على تقديرنا النسبي لحيوية الأقوال في النص والدلالة الكلية نستطيع عزل العناصر أو الأقوال المحورية والأخرى الثانوية .ومن ثم يمكننا في النهاية الحكم بإطنابية النص ، عندما ينحو إلى تكثيف عناصره الثانوية عند كل نقطة يتوقف عندها فيبني فروضًا أخرى في تسلسلات سواء من تلك الأقوال الثانوية أو الرئيسة ، لنصل في النهاية إلى محاولة لتشييىء بعض معالم الخطاب الإطنابي .

ويقتضي بحث الإطناب إجراء ضمنيًا بالحذف ، إذ تمكننا قاعدة الحذف من تحديد المعلومات الجوهرية من الأخرى الثانوية : «**فعندما يكون لدينا مجموعة من الأقوال يمكننا ببساطة أن نحذف منها ما ليست له وظيفة يقوم بها في النص ، أي ما لا يعتبر فرضًا تترتب عليه نتائج في بقية النص . . . نعتبر هذه المعلومات في**

تلك الحالة قليلة الأهمية بالنسبة للنص الكامل . وليس معنى هذا أن المعلومات في ذاتها ليست هامة . بل يدل فحسب على أنها ثانوية بالنسبة لدلالة النص أو لتفسيره على المستوى الأعلى الأشمل»[١] .

وَمَرَدّ اعتبار الإطناب صفة مؤسسة للخطاب الشعري العربي القديم بعامة ، وخطاب المعري الأدبي على وجه الخصوص ، هو تلك الصفة الشفاهية التي تطبع هذه المنتجات الأدبية سواء تطبعها بسمة الشفاهية الأولية الخالصة أو تلك الثانوية على تفاوت نسبي دومًا داخل كل سمة متعينة ، وبينها وبين غيرها . هذا خلافًا للمجمل العام في خطاب القصيدة المعاصرة التي ينتجها الوعي الكتابي أصلاً بينما تخترقها فقط تلك الصفة الشفاهية .

والمعري بسبب من العاهة لم تمسسه معرفة بالكتابة كممارسة فعلية تؤدى دورًا إنتاجيًا في خلق وعي مطبوع بطابعها ، فالشفاهية والكتابية ليستا فعلاً ماديًا قدر ما هما وعي مُنْتج ، نقول لم تمسسه معرفة بالكتابة بما قد يجعل شفاهيته شفاهية أوّلية ، لكن امتلاؤه بمنتج ثقافي فيه الكثير من العناصر الكتابية التي خالطت مكوناتها الشفاهية ، الأكثر تضخمًا بالطبع - لا يمكننا من ادعاء خلوص شفاهيته فهي في أحسن الأحوال (شفاهية ثانوية مثالية) أو أنها (شفاهية شبه أوّلية) . نعتناها بالأوّلية ، لأن العناصر الكتابية التي خالجتها لم تكن قناتها القراءة/ العين ، وإنما هي الأذن/ الصوت ، هي النطق والشفاهة . فكأن المكتوب والوعي الكتابي نفسه لم يدخلا إليه إلاّ من خلال قنوات الشفاهية ، فكل ما ينتج كتابةً يُعاد تمثله شفاهةً ، بما يحيل إلى تنمية عناصره الشفاهية على حساب الأخرى الكتابية .

على كُلٍّ ، عن تلك الخاصية الشفاهية التي تسم نص المعري ينتج الإطناب إذ **«يتطلب الفكر نوعًا من الاطراد . . . فليس ثمة شيء تستدبره خارج العقل ؛ لأن المنطوق الشفاهي يكون قد تلاشى أن يُنْطق به ، ومن ثم يكون على العقل أن**

---

(١) د . صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص . سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٦٤)- المجلس الوطني للثقافة- والفنون والآداب-الكويت-١٤١٤هـ/١٩٩٢ م .ص٢٥٧ ، ٢٥٨ .

يتحرك إلى أمام بشكل أكثر بطئًا محتفظًا قريبًا من بؤرة الانتباه بالكثير مما قد تناوله قبلاً»[1] .

فالمتحدث/ الشاعر الشفاهي ، المعري الذي يقول بالكثير لا يكتب بيده ، سواء في محفل أو منفردًا- هذا المتحدث في حاجة دائمة للتمهل ، ومن ثم ، فهو يعيد ويكرر ، ويشتغل على أنماط ثابتة يملؤها . وعند أول بادرة أو مفردة غنية بالكتابة حولها يستثمر الشاعر من عناصرها- على سبيل الانتخاب المخصوص- ما يتوافق مع خَطّه الرئيس فيفَرّع حولها ، حينئذ يكون مطالبًا بتأمين إطنابه بما يجعل المتلقى معه على خط واحد ، في إطار سياق تواصل شفاهي ، على الأقل في التلقي الأول عنه .

ولعل شيئًا من الاختلاف يفرق الإطناب في القصيدة الحديثة- على العموم- عن القديمة ، متعلق قبل كل شيء بآليات هذا الإطناب ، وتحديدًا شروط تأمينه التي قد لا يكترث بها كثيرًا الخطاب المعاصر اعتماداًعلى عنصر الكتابة التي تُمكّن من استعادة الكلام ، أمّا الخطاب الشفاهي فحريص دومًا على تأمين الانتقال سواء بالتفرع في مسارات متتالية بشكل مستقيم ؛ فالمعاني إنما تمتد في طرق شبكية وهي وإن تعددت إلاّ أنها تعود إلى نقطة مركزية واحدة ، تمثل تلك المسارات المتعددة أو تلك الوحدات المتوسطية تجلياتها المتعددة ، وهكذا على النحو التدريجي في كل تفرع . إن وحدات المعنى التي يقدمها النص تظل مشدودة إلى نقطة هروب واحدة . أو ربما أُمِّن الإطناب بالانزلاق من العناصر إلى مجاوراتها المثيلة لها في درجة التفريع . وفي كلٍ ، غالبًا ما لا تغيب الروابط الأسلوبية الصريحة كالعطف وأدوات التشبيه ، وإن تباعدَ ما بين الأصول والفروع .

وفي السطور التالية سنتابع في بعض النماذج صورًا من هذا الإطناب ، وسنركز على الإطناب الذي يبني النص فيما فوق بنياته الصغرى ، فالإطناب في الجملة أفاض فيه البلاغيون ، وإنما نحن معنيون هنا بالأساس ببناء القصيدة ، وبحث تماسكها ، ومتابعة دور هذه الآلية ، أعني الإطناب ، في إنتاج النص .

---

(١)والترج . أونج : الشفاهية والكتابية . ترجمة : د .حسن البنا عز الدين . مراجعة : د .محمد عصفور . سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٨٢)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤ م ص١٠١ .

(٣-٢-٢-١) ق (٦٤):

إطار القصيدة العام- التي نتخذها نموذجًا هنا- موت أمه ، وليس هذا إدراجًا لها في إطار (غرض) من أغراض الشعر لشهوة التقسيم وتحديد الأغراض ، هو فقط تحديد مبدئي لموضوعها ، الظاهر ، القريب الأوّلي ، الذي لجلائه في مقدمة النص خاتمته صرفها إليه . والتحديد المبدئي لموضوع النص لايصادر على المعانى القارّة فيها أو تلك الممكن تحصيلها .

فَقْدُ الأم موضوع القصيدة (الصريح) في قطبي النص ، البداية والنهاية : فالبيت الأول ينوح بنعيها ، وإلى البيت التاسع يصف هول النبأ . ثم تختفي الأم لتعاود الظهور الصريح بدءاً من البيت (٥٩) إلى البيت (٦٤) نهاية القصيدة التي يختمها بالتحية والسلام مثل الكثير من نهاياته الموجهة . أمّا ما عدا ذلك- وهو الجانب الأكبر من النص كميًاعلى الأقل ، ما فوق ٧٥٪ من الأبيات- فينصرف إلى المشكل الرئيسي ؛ الموت والمصير ، في ذاته ، في تجريده وفي وقائعه المتعينة في تعددها ، وما موت الأم نفسه سوى واقعة من وقائعه وإن كانت واقعة النص الكبرى .

إلى هذا المعنى الأكبر (الموت والمصير) ينصرف النص متزملاً بموت الأم في استقلاليّة موضوعية ظاهرة عن بقية بناء النص- كما سَيَبْين من التحليل- وهي استقلاليّة لا تعني الانفصام على الإطلاق ؛ لكنها تؤكد ضرورة وجود هذا النص تحديدًا كواقعة شعرية حتى لو لم يكن ثمة وفاة للأم ، يؤكد ذلك أيضًا هذا التفاوت الكمي بين موضوعات القصيدة فوجدت هذه الحادثة أو لم توجد ، كان لهذا النص أن يكتب (كشعر) وإن اختلفت هيئته الظاهرة ، فهي لا تقدم وفاة أمه قدر ما تقدم موقفًا من الحياة والموت والمصير . إن وفاة الأم تتراجع- وإن ظلت حاضرة بالتبعية- ليغدو (الدهر المهلك) هو الموضوع البطل ، هو الموضوع (الفعلي) .

لقد أخذنا النص حثيثًا من نعيها الصريح في البيت الأول إلى كامل التعميم ب (١٨) ، عبر صورة للحمائم معادلة لحزنه ب (١٠- ١٤) . هذا التعميم في إطلاق سطوة الدهر التي تلحق كل أحد- يُلْتمس من خلال صورتين ؛ تمثيل بالأسد ب (٢٠-٢٨) ثم تمثيل بالحية ب (٢٩-٣٨) ثم منه إلى تقديم صور أخرى للموت (البشر ، كقبائل عامر المهلكة ، الليل ووحشته ، النهار وهجيره) قُدِّمت هذه الصور مسافة بوصفها صورًا اجتازها الشاعر إلى أمه ، فكيف يَمُرُّ بكل ذلك ويتخطاه ، ثم

يجدها قد ماتت ، لقد انتصر في عبوره إليها ، لكن الموت هزمه في النهاية ، اختطفها فأحال انتصاره عبثًا .

يرثي والدته وكانت توفيت قبل قدومه من العراق بمدة يسيرة :

١- سَـمِـعْتُ نَعِـيَّهـا صَـمِّـي صَـمَـام ،
وإنْ قَـــالَ العَـــوَاذلُ لا هَمـــامِ

٢- وأمَّـــتْني ، إلى الأجْـــداث ، أمٌّ ،
يَعِـــزّ على أنْ ســـارَتْ أمـــامي

٣- وأُكْـــبِـــرُ أنْ يُرَثِّيـــهـــا لِســـاني ،
بلَفْظ ســـالِك طُرُقَ الطّعـــامِ

٤- يُقـالُ فـيـهـَّتِمُ الأنْيـابَ قَـوْلٌ ،
يُبـــاشِـــرُهَا بأنْبَـــاءٍ عِظَامِ

٥- كـأنّ نواجِـذي رُدِيَـتْ بصَـخْرٍ ،
ولم يَمْـــرُرْ بِهِـنّ سِـــوَى كَـــلامِ

٦- ومَن لي أن أصُـوغَ الشُّـهْبَ شِـعْـرًا
فـأُلْبِسَ قَـبْـرَها سِـمْطَى نِظامِ

٧- مَضَتْ وقد اكتَهَلْتُ فخلتُ أنّي
رَضِـيعٌ مـا بَلَغْتُ مَـدى الفِطامِ

٨- فـيـا رَكْبَ المَنُونِ! أمـا رَسُـولٌ
يُبـلِّغُ رُوحَـهـا أرَجَ السّـلامِ

٩- ذَكِـيًّـا يُصْـحَبُ الكافُـورُ منْهُ
بِمِـثْلِ المِسْكِ مَـفْـضُـوضَ الخِـتـامِ

١٠- ألا نَبِّـهْنَني قَـيْنَات بَثٍّ ،
بَشـمْنَ غَـضًى فـمِلْنَ إلى بَشـامِ

١١- وَحَـمّـاءَ العِـلاطِ ، يَضِـيقُ فُوهَا
بما في الصّـدرِ من صِـفَـةِ الغَـرامِ

١٢- تَداعَى مُصْـعِدًا في الجِيدِ وَجْدًا
فـغـالَ الطّوْقَ منهـا بانْفِـصَـامِ

١٣- أشـاعَتْ قـيلَهـا ، وبكَتْ أخـاهَا ،
فـأضْـحَتْ ، وهْيَ خَنْسـاءُ الحَـمـام
١٤- شَـجَـتْكَ بظَاهِرِ كـقَـريضِ ليلى ،
وبـاطِنُـةُ عَـــويصُ أبـي حِـــزام
١٥- سألتُ : مَتي اللقاءُ؟ فَقِيلَ حتى
يَقُـــومَ الهــامِـــدُونَ مِنَ الرِّجـــام
١٦- ولو حَـدُّوا الفـراقَ بعُـمْـرِ نَسْـرِ
طَفِــقْتُ أعُـدّ أعْـمَـارَ السَّـمـام
١٧- فليتَ أَذِيْنَ يَوْمِ الحَـشْــرِ نادى ،
فــأجْـهَـشَتِ الرِّمــامُ إلى الرِّمــام
١٨- ونَحْنُ السَّـفْرُ في عُـمْرِ كـمَـرْت
تَصَـافَنَ أهْلُه جُـرعَ الحِـمـــام
١٩- وصـرّفَني فـغـيّـرني زَمَـانٌ ،
سـيُـعْـقِـبُني بحَـذْف وادّغــام
٢٠- ولا يُشْـوِي حِسـابَ الدّهْرِ وَرْدٌ ،
لـه وِرْدٌ مِنَ الـدّم ، كـــالمُدَام
٢١- يُغَنِّيـه البَـعُـوضُ بِكُلِّ غـابٍ ،
فَـريش بالجَـمـــاجم ، واللِّمـــام
٢٢- بَدَا ، فَـدَعـا الفَـرَاشَ بناظِرَيْه ،
كـمـا تدْعـوهُ مُـوقِـدَتَا ظَلام
٢٣- بنَارَيْ قـادحَـيْنِ ، قـد اسْـتَظَلاّ
إلى صَـرْحَـيْنِ أو قَـدحَي مُـدام
٢٤- كـأنّ اللّحْظَ يَصْـدُرُ عن سُـهَـيْلٍ
وآخَـرَ مِـثْله ذاكي الضّـرَام
٢٥- تَطُوفُ بأرضِـه الأُسْـدُ العَـوادي ،
طَوَافَ الجَـيْشِ بالمَلِكِ الهُـمـامِ

٢٦- وقـــالَ لِعِـــرْسِـــهِ : بِيني ثَلاثًا ،
فـــمـــا لكِ في العَـــرِينَةِ مِنْ مُـــقـــامِ
٢٧- وقــد وَطِيءَ الحَـصى ببَني بُدورٍ ،
صِـــغَـــارٍ ، مـــا قَـــرُبْنَ منَ التَّـــمـــامِ
٢٨- أمُــحْـــتَــذِيَ الأهلّة غَــيْــرَ زَهْوٍ ،
سَلَبْتَ من الحُلي شُــــهــــورَ عــــامِ
٢٩- ولا مُــبْقٍ ، إذا يسـعى ، صُـدُوعًـا
غــــوائِرَ في الدّكـــادكِ والإكـــامِ
٣٠- حُــبــابٌ تَحْـسَبُ النَّفـيــان منه
حَـــبَـــابًا ، طارَ عن جَنَبَـــاتِ جـــامِ
٣١- تَطَلَّعَ من جِـدارِ الكأْسِ ، كَـيْـمـا
يُحَــــيّى أوْجُـــــهَ الشَّـــرْبِ الكِرام
٣٢- يَهُمّ شَــمَــام أنْ يُدْعَى كـشـيـبًـا ،
إذا نَفَـثَ اللعّـــاب على شَـــمـــامِ
٣٣- مَشَى للوَجْـة مُـجْـتـابًا قَـمِـيـصًـا ،
كــــلأْمَـــــةِ فــــارسٍ ، يُرْمَى بـلام
٣٤- كـدِرْعِ أُحَـيْـحَـةَ الأوْسيِّ طالَتْ
عَليـــه ، فـــهْيَ تُسْــحَبُ في الرَّغـــام
٣٥- نَسِـيبُ مَـعـاشـرٍ ، وُلِدَتْ عليـهمْ
دُرُعُــــهُمُ ، فَـــصـــارتْ كـــاللِّزام
٣٦- كـدَعْـوَى مُسْلِمٍ ليـزيدَ حَـمْلَ الـ
ســـوابغ ، فـي التّـــغـــاور والسّـــلامِ
٣٧- وتُلْقىَ عنهُمُ ، لكمـــال حَـــوْلٍ ،
كـــثِـــيـــراتُ الخُـــرُوق مِنَ السِّـــام
٣٨- على أرْجـــائِهـــا نُقَطُ المَنايَا ،
مُلَمَّـــعَـــةً بهـــا تلْمِـــيعَ شـــام

٣٩- إلى مَن جُبْتُ ، والحَدُثانُ طاو ،
قَبائِلَ عامرٍ ، لا كُنْتَ عام
٤٠- وقد ألِفوا القنا ، فغدَتْ عليهمْ
رِماحُهمُ أخفَّ منَ السِّهام
٤١- كأنَ بَنانةً في الكَفّ زِيدَتْ
قناةٌ غيرُ جاذِيَة القَوَام
٤٢- وتَبْيَضُّ البلادُ ، إذا أراحوا ،
بما نَضَحَتْهُ أخْلافُ السَّوَام
٤٣- وليلاً ، تُلْحِقُ الأهْوالُ منه ،
بِفَوْدِ الشّيْخ ، ناصيَةَ الغُلام
٤٤- إذا سَئِموا الرِّحالَ ، فكُلُّ غِرٍّ
يَرَى صَرَعَاته خُلَسَ اغْتِنام
٤٥- كأنّ جُفونَهُ عُقِدتْ برَضْوَى ،
فما يُرْفَعْنَ مِنْ سُكْرِ المَنام
٤٦- لو أنّ حَصَى المُناخ مُدًّى حِدادٌ
أزَارتْها النّحُورَ منَ السَّآمِ
٤٧- وجازَ إليّ ، أبرادي ، هَجيرٌ ،
يَجوزُ من القِرابِ إلى الحُسامِ
٤٨- يَرُدّ مَعَاطسَ الفتْيانِ سُفْعًا ،
وإنْ ثُنيَ اللِّثامُ على اللِّثام
٤٩ إذا الحِرْباءُ أظْهَرَ دينَ كِسْرَى ،
فصَلّي ، والنّهارُ أخو الصيّام
٥٠- وأذّنَت الجَنادبُ في ضُحاها ،
أذانًا غيرَ مُنْتَظَرِ الإمام
٥١- وغاضَ مياهُنا ، إلاّ فِرِنْدًا ،
إذا نَكَزَ المَوارِدُ ، جاشَ طامي

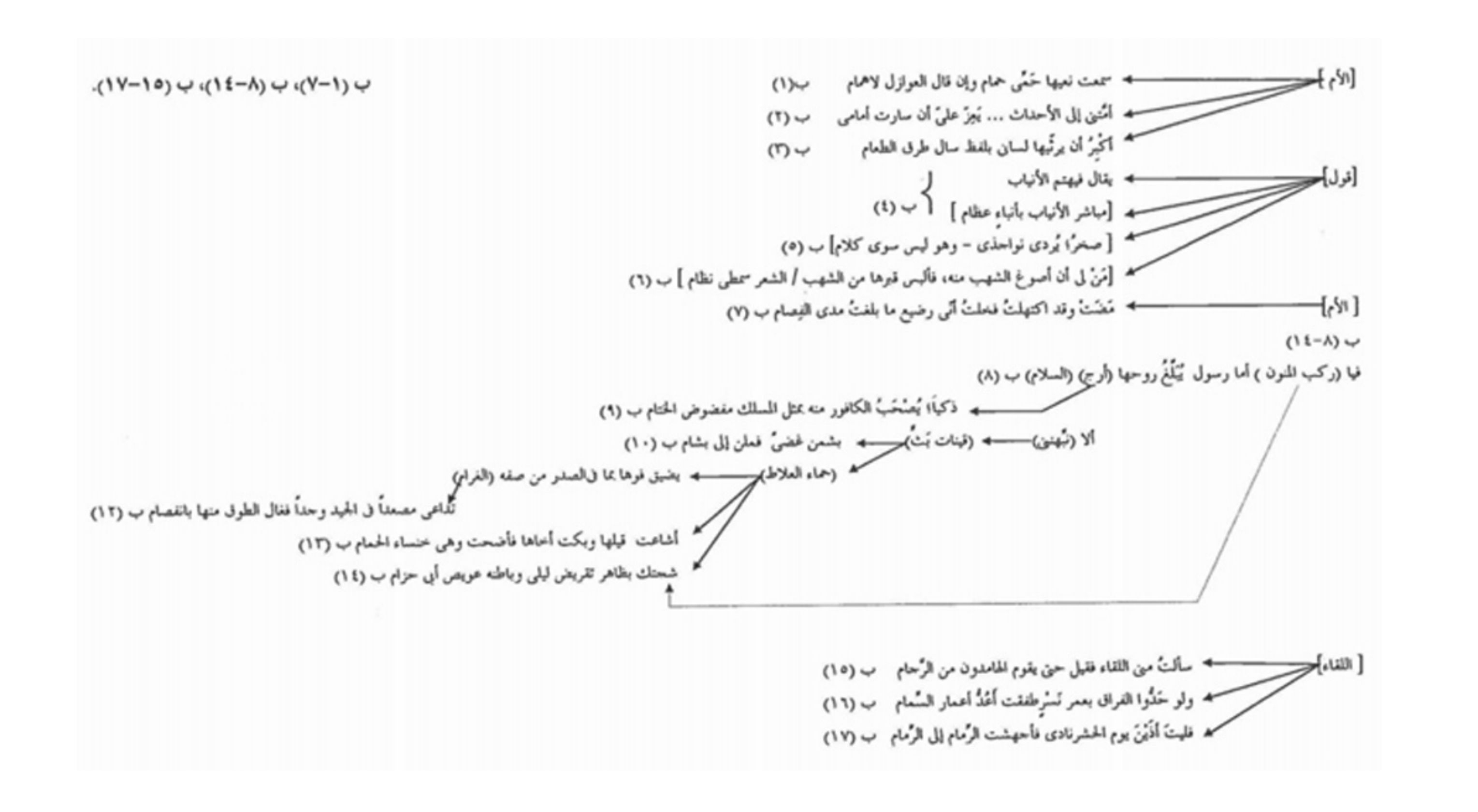
٥٢- فـــأفْلَتَ ســـالمًا ، إلاّ بَقَـــايا ،
علـى أثْـرَيْـه ، مِـن أثَـر الـقَـــــتـــــام
٥٣- له ثِقَلُ الحَــدائد ، فــهُــوَ رَاس ،
وإصْـــعـــادُ التّلَهُّبِ ، فـــهْـــو نام
٥٤- كـأنّ الضَّبَّ كـان له سَـجِـيـرًا ،
فـــحـــالَفَـــهُ على فَـــقْـــدِ الأُوَام
٥٥- أقلَّ عَـــمُـــودُهُ شَـــهْـــرَيْ ربيع
وقَـــيْظًا للمَنيّـــة في احْـــتِـــدَامِ
٥٦- خِـــصَمٌّ ، ســيـــفُـــهُ لُجَُّ الرّزايا
وصَـــفْـــحَـــتُـــه من المَوْتِ الزّؤام
٥٧- وشَـفْـرَتُه حَـذَام ، فـلا ارْتِيـابٌ
بأنّ القَـــوْلَ مـــا قـــالتْ حَـــذامِ
٥٨- تَـوَارَثَـهُ بَـنُو سَـــــــام بْـنِ نـوح
ثَـقـــيلَ الغـــمْـــد مِنْ دُرٍّ وَسَـــام
٥٩- ولو أنّ النّخـيلَ شَكيـرُ جِـسْمي
ثَنَاهُ حَـــمْلُ أنْعُـــمك الجِـــســـامِ
٦٠- كَـــــفـــاني رِيُّهـــا مِنْ كُلِّ رِيٍّ
إلى أن كــدْتُ أُحْــسَبُ في النّعــام
٦١- وكم لَكِ مِنْ أبٍ وَسَمَ الليـــالي
على جَـبَـهَـاتِهـا سِـمَـةَ اللّئـام
٦٢- مَـضَى وتَعَـرُّفُ الأعْـلام فـيـه
غَـــنِـــيُّ الـــوَسْـــم عـــن ألِـــفٍ ولام
٦٣- سـقَـتْك الغـادياتُ فـمـا جَـهَـامٌ
أطَلَّ على مَـــحَلِّك بالجَـــهـــام
٦٤- وقَطْرٌ كـالبِـحـار ، فَلَسْتُ أرضَـى
بقَطْرٍ صـابَ مِن خَلَلِ الغَـــمـــام

سأتخير في بيان الظاهرة طريقة المُشَجَّرات(*) كإجراءات تنفيذية تكشف عن نظام تتابع الجمل داخل النص ، فتكتب الجملة بمتعلقاتها على السطر وتكتب الجملة التابعة على سطر آخر متفرع عن مكون الجملة الذي تتبعه تلك الجملة التابعة ، ونضع هذا المكون بين قوسين . وهذا التمثيل البصري للجمل يَفُضُّ تشابك الجمل وتعقدها في مخطط تسهل متابعته ومقارنته بغيره .ولا شك أن إمكانات أخرى للتفريع قائمة خاصة لبيان المكونات الصغرى للجمل ، لكننا معنيون بمركز الفقرة الشعرية أو الشبكة التركيبية وما يتفرع حولها من شبكات صغرى ندقق النظر إليها . إننا بمعنى آخر معنيون بهيئة التوالد حول محور معين .

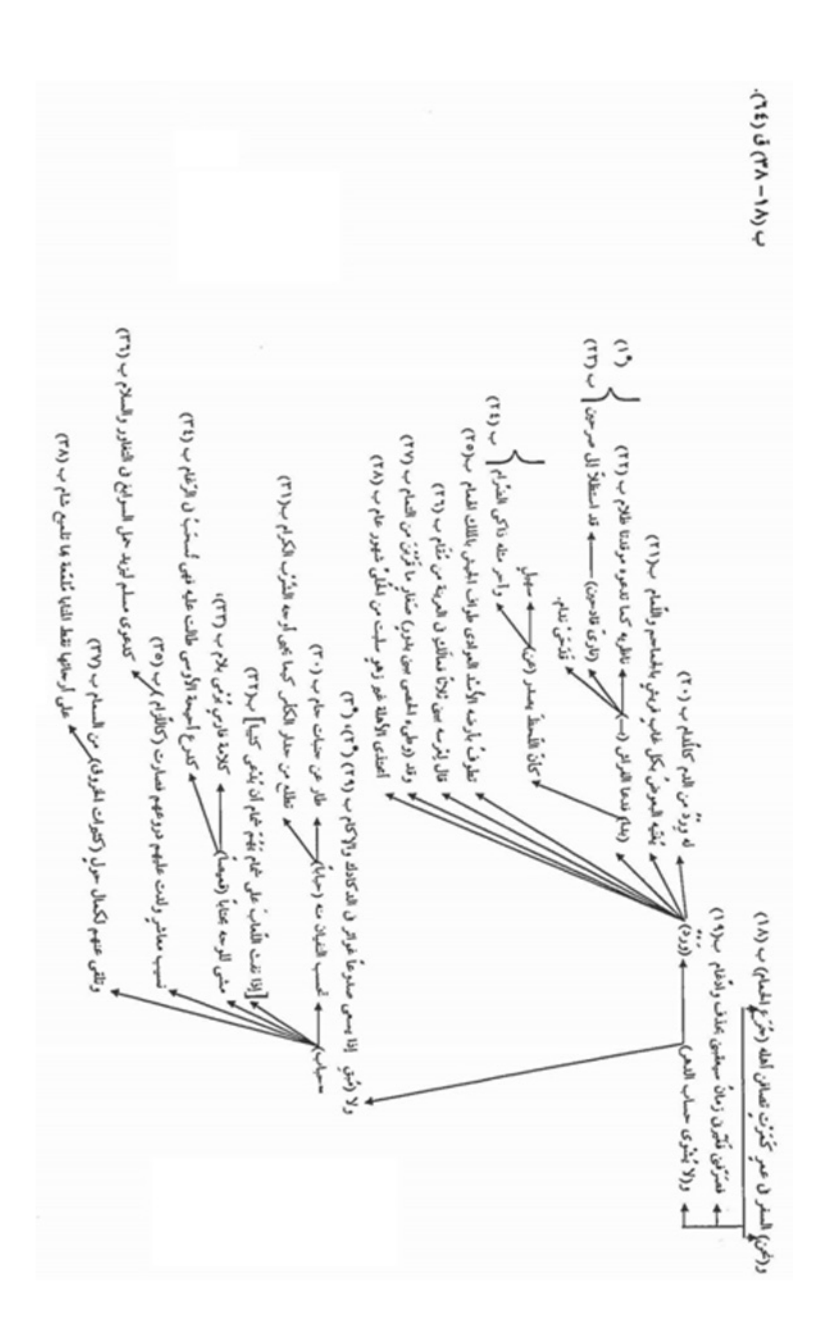
وسيحاول البحث كتابة النص كاملاً قدر الإمكان ضمانًا لاستمرار التواصل مع المُشَجَّر ، ولن نحذف إلاّ ما قد يُخَيِّم على التواصل كبعض حروف العطف أحيانًا رغم أن أصل التقدير يعود بنا لنفس النقطة . وعندما تتوارى العلاقة بين الأصل والفرع ونضطر إلى إعادة صياغة البيت بصورة تكشف عن الارتباط- فإننا نضع صياغتنا بين قوسين [ ] ، وهو بالطبع ليس الشعر ، كما أن المخطط بأسره ليس هو الشعر ، ولكنها محاولة تقريبية لملاحظة علاقات الارتباط والتفريع .

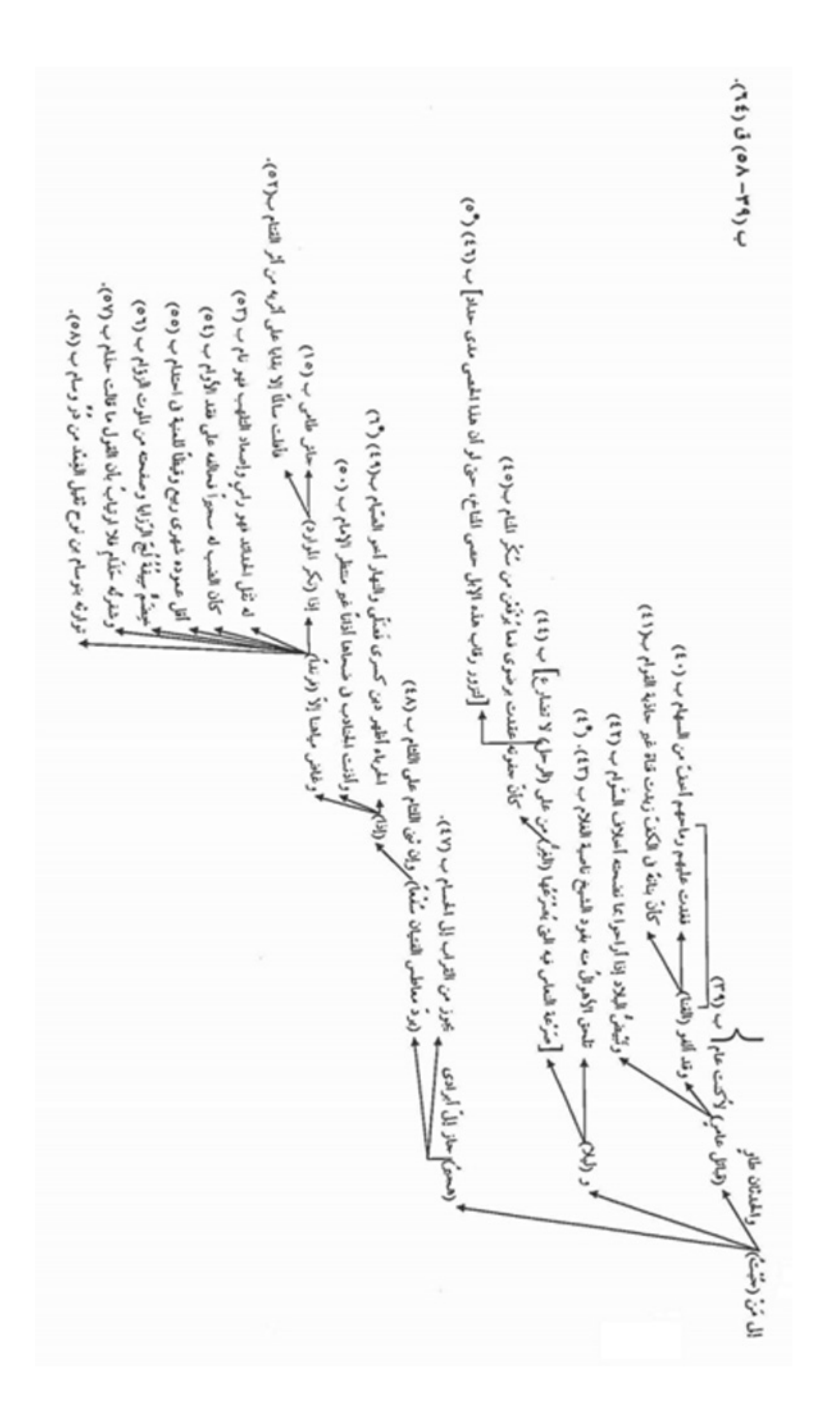
وسنحتفظ ببعض إشارات القدماء حول تحديدهم لبعض وجوه التعلق الكبرى التي تربط الشبكة التركيبية بغيرها ، وهي -كما سيأتي- ملحوظات أسهم فيها الشُرّاح الثلاثة ، بما يعني أنهم كانوا معنيين بالتماسك وتواصل الشبكات .

(*) تعود هذه الطريقة إلى ما اقْتُرِح في كتاب د . صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته . غير أننا نُعدِّل منها بما يتناسب مع خطة البحث .



[الأم]
سمعت نعيها حَمّى حمام وإن قال العوازل لاهمام ب(١)
أمْشِي إلى الأحداث ... يَعِزّ عليّ أن سارت أمامي ب (٢)
أكْبِرُ أن يرثّيها لسان بلفظ سال طرق الطعام ب (٣)
[قول]
يقال فيهتم الأنياب
[مباشر الأنياب بأنباء عظام] ب (٤)
[صخرًا يُردى نواجذى - وهو ليس سوى كلام] ب (٥)
[مَنْ لى أن أصوغ الشهب منه، فألبس قبرها من الشهب / الشعر سمطى نظام] ب (٦)
[الأم]
مَضَتْ وقد اكتهلتُ فخلتُ أنّى رضيع ما بلغتُ مدى الفِصام ب (٧)
ب (٨-١٤)
فيا (ركب المنون) أما رسول يُبَلِّغُ روحها (أرج) (السلام) ب (٨)
ذكياً يُصْحَبُ الكافور منه بمثل المسك مفضوض الختام ب (٩)
ألا (نَّهِنِى)
(قينات بَثٌ)
بشمن غضىٌ فملن إلى بشام ب (١٠)
(حماء العلاط)
يضيق فوها بما في الصدر من صفه (الغرام)
تداعى مصمتاً في الجيد وحداً فغال الطوق منها بانقصام ب (١٢)
أشاعت قيلها وبكت أخاها فأضحت وهى خنساء الحمام ب (١٣)
شحتك بظاهر تقريض ليلى وباطنه عويص أبي حزام ب (١٤)
[اللقاء]
سألتُ متى اللقاء فقيل حتى يقوم الهامدون من الرّجام ب (١٥)
ولو حَدُّوا الفراق بعمر نسرٍ طفقت أعُدُّ أعمار السِّمام ب (١٦)
فليتَ أذَيْنَ يوم الحشر نادى فأجهشت الرِّمام إلى الرِّمام ب (١٧)
ب (١-٧)، ب (٨-١٤)، ب (١٥-١٧).




ب (٣٩– ٥٨) ق (٦٤).
إلى مَنْ (حَبَّتْ) والحدثان طارٍ
(قبائل عامرٍ) لأكنت عام ب (٣٩)
وقد ألقو (القنا)
فقدت عليهم رماحهم أخفّ من السهام ب (٤٠)
كأنّ بنانةً في الكفّ زيدت قناة غير حاذية القوام ب (٤١)
وتُبيضُ البلاد إذا أراحوا بما نضحته أخلاف السُّوام ب (٤٢)
و (البلا)
تلحق الأهوالُ منه بفود الشيخ ناصية الغلام ب (٤٣). (٤*)
[صَرْعة النعاس فيه التي يُصرِّعُها (الغِرُ) من على (الرحل) لا تضارع] ب (٤٤)
كأنّ حفونه عقدت برضوى فما يُرْفَعْن من سُكْر المنام ب (٤٥)
[لتزور رقاب هذه الإبل حصى المناخ، حتى لو أن هذا الحصى مدى حداد] ب (٤٦) (٥*)
(همم) حاز إلىّ أبرادى
يجوز من القراب إلى الحسام ب (٤٧).
(يردّ معاطس الفتيان سُفْعاً) وإن نبى اللثام على اللثام ب (٤٨)
(إذا)
الحرباء أظهر دين كسرى فَصَلّى والنهار أخو الصيّام ب (٤٩) (٦*)
وأذنت الجنادب في ضحاها أذاناً غير منتظر الإمام ب (٥٠)
وغاض مياهنا إلاّ (فرنداً)
إذا (نكر الموارد)
حائش طامى ب (١٥)
فأفلت سالماً إلا بقايا على أثريه من أثر القتام ب (٥٢).
له ثقل الحقائد فهو راسٍ وإصعاد التلهب فهو نام ب (٥٣)
كأن الضب له سحيراً فحالفه على فقد الأوام ب (٥٤)
أقل عموده شهرى ربيع وقيظاً للمنية في احتدام ب (٥٥)
حيضّمُ سيفةُ لُجَّ الرّزايا وصفحته من الموت الزؤام ب (٥٦)
وشفرته حَلَّمٍ فلا ارتيابٌ بأن القول ما قالت حلام ب (٥٧).
توارثه بنوسام بن نوح ثقيل الغِمْد من ذرٍّ وسام ب (٥٨).

(الأم)

← [أنعمك الجِسامُ تئن النحيلَ لو أنه شكيرحسي وأراد حلها] ب (٥٩).

← كغان بِغُها من كلِّ رِيٍّ إلى أن كدتُ أُحْسَبُ في النَّعام ب (٦٠)

← (وكم لك من أبٍ) ← وَسْمِ القبائل على جباهها بِسِمَة اللئام ب (٦١)

← مَضَى ولَمْ تُعْرَفِ الأعلام فيه غَنِيّ الوَسْمِ عن ألفٍ ولام ب (٦٢).

← سَتُكْفِيْ الغاديات (فما) ← جَهامٌ أظلّ على مَحَلّك بالجهام ب (٦٣).

← وقَطْرٌ كالبحار فلستُ أرضى بقطرٍ صاب من خلل الغمام ب (٦٤).

ب (٥٩-٦٤) ق (٦٤).

(*١) "قوله بنارى قادحين" بدل من قوله "بناظريه" الخوارزمي: الشروح ١٤٣/٤.

(*٢) "قوله "ولا مُبْقٍ" معطوف على "ورد" من قوله "ولا يشوى حساب الدهر ورد" أراد أنه لا يبقى على حدثان الدهر أسد وَرْدٌ ولا حَيّة إذا مشت أبقت صدوعاً وآثارا" البطليوسي: الشروح ٤ /١٤٤٢.

(*٣) "مُبْقٍ" المراد به حَيّة ذكر، إذا يسعى في الأرض أثر فيها، .... فذكر الصفة لأن الحية تقع على الذكر والأنثى" الشروح ٤/ ١٤٤٢، ١٤٤٣.

(*٤) "وقوله ليلا" معطوف على قوله "فوارس عامرٍ" ، يريد أنه جاب الليل خوفا منهم" البطليوسي: الشروح ١٤٥٦/٤.

(*٥) "الضمير المستكن في أزارت للإبل وإن لم يَجْرِ لها ذكر صريحا، ولكن ذكر الرحال في البيت المتقدم بمنزلة ذكر الإبل" التبريزي: الشروح ١٤٥٨/٤.

(*٦) "إذا الحرباءُ منصوب على الظرف، والعامل فيه يَرُدُّ معاطِسَ الفتيان" الخوارزمي: الشروح ١٤٦٠/٤.

(٣-٢-٢-١) إطناب بالمكونات المتراكمة:

أولاً : تؤدي وحدة (الحيـة) ب (٢٩ : ٣٨) بعد وحدة السيف أو الوَرْد ب (٢٠ : ٢٨) . وظيفة إطنابية رغم أن كلاً منهما يؤدى الوظيفةً الإطنابية بآلية أخرى ، آلية تقوم على (المقارنة) مع وحدة الأم . إلا أن هذا التوالي بعد وحدة تعمل بنفس الخاصية هو ما جعلها تؤدي الوظيفة بطريقة أخرى .

ثانيًا : داخل وحدة السفر الكبرى(*) ب (٣٩- ٥٨) تتجلى الوظيفة الإطنابية بقوة ، من خلال هذا المبدأ ؛ مبدأ التراكم .فهي مبنية على (تعدد) المهالك التي

(*) رغم أن الدكتور ممدوح عبدالرحمن كان معنيًا في دراسته اللغوية «نظام التراكيب وخصائصها في سقط الزند» ببحث الشبكات التركيبية لسقط الزند ، مؤكدًا علي اعتباره الشديد بالعلاقات السياقية والمكونات الدلالية في إيضاح البنية الكلية للنصوص ، إلاّ أنه يتوقف عند بعض المواضع مثل الأبيات (٣٤-٣٦) ق (٤٦) ، ويقدمها علي أنها شبكة يعود بها أبو العلاء «إلى ما يَشْغله ، وهو أيام العرب ومآثرهم» (ص ٢٤) لكن يشغله عن ماذا؟ هل زحام المعلومات في ذهن المعري تشغله عن الخط العام للنص فتدخل لذاتها؟! وكذا عنده الأبيات (٣٩-٤٠) فبها «يَخُصُّ بعض القبائل العربية بالذكر ، وذكر المآثر والأيام والوقائع» (ص٢٤ نفسه) وهذه الشبكات على هذا النحو وظيفتها خارج النص ، فلم يعد لها من وظيفة طبقًا لهذه الآراء إلا البرهنة علي ثقافة المعري! وهذه النظرة لتلك الوحدات هدر لتراكم المعاني الجزئية بغية احتواء المعنى الدلالي الأكبر ، فضلاً عن هدر المعنى الشعري .

ومنه أيضًا قوله علي الشبكة التركيبية (٥٦- ٥٨) «ولا يفوت أبا العلاء ذكر مضمون دلالي رئيس من خلال شبكة تركيبية جديدة وهو وصف عظمة الرجل وسيفه . كما لا يفوته الاستشهاد في شعره بالصيغ التركيبية الجاهزة كما في (بأن القول ما قالت حذام» (ص ٢٥) ليست المسألة مسألة صيغ جاهزة في إغفالها فوتُ للكثير من الخير! ومدار الأمر في ذلك علي طريقته في التعبير . كما أن ليس ثمة خطة مسبقة يتمها ويستوفيها ، كما أننا لسنا في سياق وصفٍ لعظيم علي الإطلاق أو مدح له .

(راجع فيما استشهدنا به د . ممدوح عبدالرحمن : نظام التراكيب وخصائصها في سقط الزند لأبي العلاء المعري ، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث . رسالة مودعة بالمكتبة المركزية لجامعة عين شمس ، تحت رقم ٧١٦٥) .

اجتازها ليلقى والدته ، وهي إذ ذاك ميتة ، فَلِمَ فعل ذلك؟ ولمن؟ ومن هنا فهذا الاستفهام الإنكاري هو الجامع لأبنية هذه الوحدة وهي :

- استطراد حول صفة فوارس قبائل عامر التي يَمُرُّ بها (مفعول الفعل «جُبْتُ») ب (٤٩-٤٢) .
- واستطراد حول الليل الذي يمر به (معطوف على فوارس عامر) ب (٤٣-٤٦) .
- وآخر حول الهجير (ظرف آخر من ظروف السفر) ب (٤٧- ٥٨) .

وبذا تصبح مهالك السفر التي يمر بها (قبائل عامر- الليل- الهجير) . ويقوم عمل الشاعر داخل هذه الوحدات الصغرى على الإعلاء من شأن الخطر ، لأن المعنى مرهون باجتيازها ، إذ ترتبط بالفعل الماضي المتحقق (جُبْتُ) ،لكنها تقدم في حالة نَسْفٍ مسبقة (من خلال الاستفهام الإنكاري السابق عليها) . وبهذا لمَّ الشاعر في يده منذ أول شطر في أول بيت خيوط الاستطراد ثم شَعَّبَ الطريق في مسالك ثلاثة ، كل منها قابلة للتشعيب والإضافة بلا حدود ، شريطة أن تسير في طريق إعلاء الخطر وصفات المهلكة . وله أن يمتد في أي بناء فرعي كما يشاء لأنه يبني بناء مستقيمًا مفتوحًا على التعدد .ولعل الاختلاف الكمي بين وحدتي قبائل عامر والليل ، كل منهما (٤) أبيات ، وبين وحدة الهجير (١٢) بيت- تبرهن على هذا الإطناب من زاوية أخرى ؛ فالتراكم الحادث داخل وحدة السيف الفرعية عن وحدة الهجير- تراكم داخل السيف كمعادل للتراكم حول الشاعر .فيبنين صراع الشاعر مع الهجير من خلال صراع السيف وصموده ، الذي يطنب حول رونقه من خلال الأسس الاستعارية الشائعة في الديوان وهي (الرونق ماء) ، (الرونق نار) ، (الرونق خُضْرة) . هذا فضلاً عن نعوته الأخرى بالتوارث والحِدّة . ب(٥١-٥٨) .

ومن نماذج هذا التفريع حول أحد المكونات وتراكم الأوصاف حولها- والمخطط يبين عن سائر النص- الوحدة الخاصة بالحية ب (٢٩-٣٨) . إن دلالتها المركزية مقدمة في الشطر الأول (ولا مُبق إذا يسعى صدوعًا) ، الشطر الثاني نفسه ، إطناب حول هذه الصدوع التي يحدثها ذلك الذكر في الأرض (غوائر في الدكادك والإكام) وكلمة القافية نفسها إطناب بالعطف في محاولة لاستيعاب الأرض الصلبة المتماسكة (فالدكادكِ جمع دكداك وهو الرمل المتلبد بالأرض ، والإكام مفردها أكَمةَ

وهي الأرض الغليظة) .

وفي ثاني استطراد له حول كلمة (مُبْق) وأول استطراد حول لفظ الحُباب ب (٣٠) يتفرع الاستطراد حول (الحَباب) أو الفقاقيع التي تطفو فوق الماء ب (٣١) في صورة قد تخرج عن الجو العام الذي تسير فيه الدلالات خاصةً الهامشية تلك التي ينبني بها الشعر .

وبعد استطراد ثالث في ب (٣٢) حول تفتيت السُمّ للجبل ، يستطرد حول مشابهة قميص الحُباب أو جلده للدرع ب (٣٣ - ٣٨) غير أن علاقة الجُمَل لا تنصرف فقط إلى القميص كما في ب (٣٣ ، ٣٤) وإنما يعيد الإحالة مباشرة إلى الحباب ، لكنه يظل يدور حول نفس المشابهة ، غير أنه يستطرد حول إحدى علاقات الشبه الجزئية (ملازمة الدرع للفارس) بالبيت (٣٦) .

(٣-٢-٢-١) إطناب بالمكونات الموازية:

يقدم النص وحدات شبكية تتحدد هويتها بوصفها تمثيلات جديدة للموقف ، وأعني بالتمثيل هيئة مركبةً لها وجودها المغاير والمستقل ، وتحدد علاقات التشابه والتغاير هويتها من حيث الاستقلال والارتباط ، فينحو بها التشابه نحو الارتباط ، بينما يعمل التغاير على إكسابها الوجود شبه المستقل .

من ذلك القبيل الوحدة الخاصة بالحمائم ب (١٠- ١٤) التي تدخل كعنصرٍ موازٍ للشاعر في الأزمة التي تقدمها الأبيات (الحب ، الفراق ، الحزن) ، عنصرٍ يؤدي نفسَ الطقس الذي يمارسه الشاعر من باب (التوافق) معه ، فلم تأتِ الحمائم مشاركة للشاعر فقده الخاص ، لكن ظلّ لها أسباب حزنها ومظاهره المستقلة ، وظل ما كتبه حول صوتها من تفسير ، هو معالم الحالة الواصلة بين الشاعر وبينها .

وتدخل هذه الوحدة في إطار وحدة أكبر تترابط فيها الحمائم بالأم بالشاعر ، الأبيات (٨-١٤) يصبح فيها البيت (٨) هو البنية النواة التي أطنب حولها الشاعر في الأبيات (٩-١٤) وتحديدًا حول (أرج السلام) المراد تبليغه روحها . فيطنبُ في وحدةٍ أولى ب (٩) حول أرج هذا السلام ، وفي وحدة أخرى ب (١٠-١) حول هذا السلام نفسه المُنْشَدُ شِعرًا ، في هذا الركب السائر في الموت ، فما سلامه إلاّ نواح الحمائم وبَثّ القينات .

داخل هذا العنصر الموازي نفسه (الحمائم) ، تُضَمِّن عناصر موازية أخرى كالخنساء أو ليلى الأخيلية أو أبي حزام ، قد لا يكون إدراجهم بناءً على العلاقة الأصلية الجامعة ، لكنها لعلاقة فرعية تقوم بين هذا العنصر الموازي نفسه والمكون الرئيس (الشاعر) ؛ كعلاقة الغرام وكتابة الشعر مع ليلى الأخيلية ، ولوعة الفراق والشعر المبكي مع الخنساء ، والشعر العويص متعدد المعاني مع أبي حزام .

ومن هذا القبيل أيضًا صورة السيف وصموده التي تعمل معادلاً للشاعر في صموده في الهجير أيضًا وانتصاره على مهالك السفر ، وتتولى آلية التراكم داخل هذه الصورة ترسيخ هذا التصور بتعداد وجوه هذا الصمود ، كما بَيّنّا آنفًا .

ونُلْمِحُ هنا إلى أن الكثير من الشبكات التركيبية المكونة لبنيات النص المتوسطية وإن كانت قادرة على التدليل والإشارة والمشاركة بقوة في بناء المعنى- إلاّ أنها غير قادرة ، في كثير من الأحيان ، على الاستقلال النسبي . بيد أن إمكانية هذا الاستقلال النسبي قد تتحقق لها عندما تأخذ الوحدات النصيّة طابع الرمز أو المعادل الموضوعي ، وغالبًا ما تكون أبنيتهما فوق جُمَلية . وعندما تصبح الأبنية المتوسطية أبنية رمزية ولم يكن ثمة أدلةً لفظية تربطها بالأبنية الكبرى فإن بحث علاقات التشابه والتضاد والتناظر والتوازي وغيرها غالبًا ما يكشف عن أبعاد ارتباطها بالبناء الكلي ، ذلك أن الصورة الرمزية «**هي بالضرورة صورة معقلنة**»[1] ورؤية موازية للمحتوى الدلالي .

(٣-٢-٢-١) إطناب بالمكونات المقارنة:

يتخير المعري عناصر من ذوات البأس والشدة (الأسد- الحية) ويبني لكل منهما حصون قوته ، الأبيات (٢٠- ٢٨) ، (٢٩-٣٨) ، حتى إذا ما شَيّدها استلّهُمْ الدهر منها ليغتالهم بضربته الطائشة ، فَتُقَدَّم هذه العناصر كمعادلات فرعية لإهلاك الأم ، تتحرك على قاعدة المقارنة . فإذا كان الحال بهؤلاء كما بَيّن ، وهم من هم في القوة ، فأين هو وأين أمه من ذلك الدهر المهلك . إن التساؤل حول الموت يبنين في شكل

(١) ميشال لوغورن : الاستعارة والمجاز المرسل . ترجمة : حلاج . صليبا . مراجعة : هنري زغيب . الطبعة الأولى- سوشبرس ، الدار البيضاء/ منشورات عويدات ، بيروت- ١٩٨٨ . ص٩٠ .

صراع الصائد (الموت أو الدهر) والمصيد (فرائسه المتعددة) ، تتعدى الضعيف إلى القوي الذي لا تُغْني قوته عن ضربةٍ للدهر تطيش به .

داخل هذه الوحدات المتوسطية تعمل آلية (التراكم) على (تعداد) الصفات الموطنة للأسد والحية كى يكونا مظنة كفاءة الصراع ، غير أن العلاقة بين مجمل الوحدة والمكون الرئيس علاقة مقارنة .

وبهذا يبين كيف كانت الاستطرادات التي يتطرق إليها كثيرًا الأسلوب لدى المعري–آليةً من آليات إنتاج الشعرية في النص ، ليس فقط لأنها تجديف على المعنى بتطويل أو تمديد وإلاّ لكانت المسألة مَحْضَ شكلٍ في غير موضعه . هي آلية شعرية لأنها إفراط في التحديد والتعيين يمارس على نمط اللغة الطبيعي لاستيلاد الجديد من المألوف والمطروق .

(٣-٢-٢-٢) ق (٣١):

مما كتب به إلى أبي حامد الفقيه الأسفرايني عند كونه ببغداد .

١- لا وَضْعَ للرّحلِ ، إلا بَعْـــدَ إيضـــاع ،
فكيف شــاهدت إمــضــائي وإزمــاعي؟

٢- يا ناقُ! جِـدّي ، فـقـدْ أَفنَتْ أناتُك بي
صَـبـري وعُـمْـري وأحـلاسي وأنسـاعي

٣- إذا رأيْت سَــوادَ الليل ، فـــانْصَلتي ؛
وإنْ رأيت بيـــاض الصـــبُحّ ، فـانصـاعي

٤- ولا يَهُـولَنْكِ سـيْف للصبــاحِ بدا ،
فــــإنه للهــــوادي غَـــيْــــرُ قَطّاعِ

٥- إلى الرئيسِ ، الذي إسْـفـارُ طلْعَـتـه ،
في جِندس الخَطب سـاع بالهُـدى شـاع

٦- يَمّــــمْــــتُـــــه وبودّي أنـنـيً قَلـمُ
أسـعى إليـــه ، ورأسي تحــتي السّــاعي

٧- على نجــاة من الفـــرْصـــادِ ، أيّدَهَا
رَبٌّ الَقَـــدُومِ ، بـأوصْــالٍ وأضـــلاع

٨- تُطْلى بقـار ، ولم تَجْـرَبْ ، كـأنْ طُليتْ

بســائلٍ من ذَفــارى العِــيس ، مُنبْــاع

٩- وَلا تُبــالي بَمْحْلٍ ، إنْ ألَمّ بهــا ؛

ولا تَـهَشّ لإخْــصــاب وإمْــراع

١٠- ســارتْ ، فـزارتْ بنا الأنبـار ســالمَةً

تُزْجى ، وتَدْفَعُ في مــوْج ودفّــاع

١١- والفــارسِّــية ، أدَّتهــا إلى نفــرٍ

طافــوا بهـا ، فـأناخـوها بجَـعْـجـاع

١٢- ورُب ظُهْــر ، وصلْناها ، على عَـجَلٍ ،

بعَــصْــرها ، في بعــيــدِ الورْد ، لمّاع

١٣- بضَــرْبَتَين : لظُهْـر الوَجـه واحـدةُ ،

وللـذِّراعين أُخــرى ذَاتُ إســراع

١٤- وكم قَـصَـرْنا صَـلاةً ، غـيـرَ نافلة ،

في مَـهْـمَـة كـصَـلاة الكَسْفِ شَـعْـشـاع

١٥- ومـا جَـهَـرنا ، ولمْ يَصْـدَحْ مُـؤذّنُنا ،

من خــوْفِ كلّ طويلِ الرّمح خَــدّاع

١٦- في مَعْشَر ، كـجمار الرّمي أجمعهاَ

ليــلاً ، وفي الصّـبْح ألْقـيـهـا إلى القــاع

١٧- يا حبّذا البدْوُ ، حيثُ الضّبُ محُتَرسٌ ،

ومَـنـزلٌ بـين أجْــراع وأجْــزاع

١٨- وغَسْلُ طِمْرَيَّ سَبْعًا من مُعاشَرَتي ،

في البـيـدِ ، كل شـجـاعِ القلبِ ، شَـرّاع

١٩- وبالعِــراق رجــالُ ، قُــرْبُهمْ شَــرَفُ

هاجـرْتُ ، في حـبّـهِمْ ، رهْطي وأشـيـاعي

٢٠- على سنينَ ، تقَـضّتْ عند غـيــرِهمُ

أسَــفْتُ ، لا بلْ على الأيّام والسّــاع

٢١- اسْمعْ ، أبا حامد ، فُتْيا قُصدْتَ بها ،
مِن زائرٍ لجَميلِ الوُدّ مُبْتَاع

٢٢- مُؤدَّبِ النفْسِ ، أكّال ، على سَغب ،
لَحْمَ النوائب ، شَرّابٍ بأنْقاع

٢٣- أرْضى وأُنْصفُ ، إلاّ أننّى رُبَّما
أرْبَيْتُ ، غيرَ مُجيز خَرْقَ إجْماع

٢٤- وذاكَ أنّيَ أُعْطى الوَسْقَ مُنتَحيًا ،
منَ المَودّة ، مُعْطى الوُدّ بالصّاع

٢٥- ولا أُثقِّلُ في جاه ولا نَشَب ،
ولو غَدَوْتُ أخا عُدْمٍ وإدْقاع

٢٦- مَن قال : صادق لئامَ الناس! قلتُ له
قَوْلَ ابنِ أسلَتَ : قد أبلَغت أسْماعي

٢٧- كانّ كلّ جَوَاب . أنْتَ ذاكِرُهُ ،
شَنْفُ يُناطُ بأُذْن السامِع الواعي

٢٨- إنُ الهَدايا كَراماتُ لآخذها ،
إنْ كُنّ لَسْنَ لإسْرافٍ وإطْماع

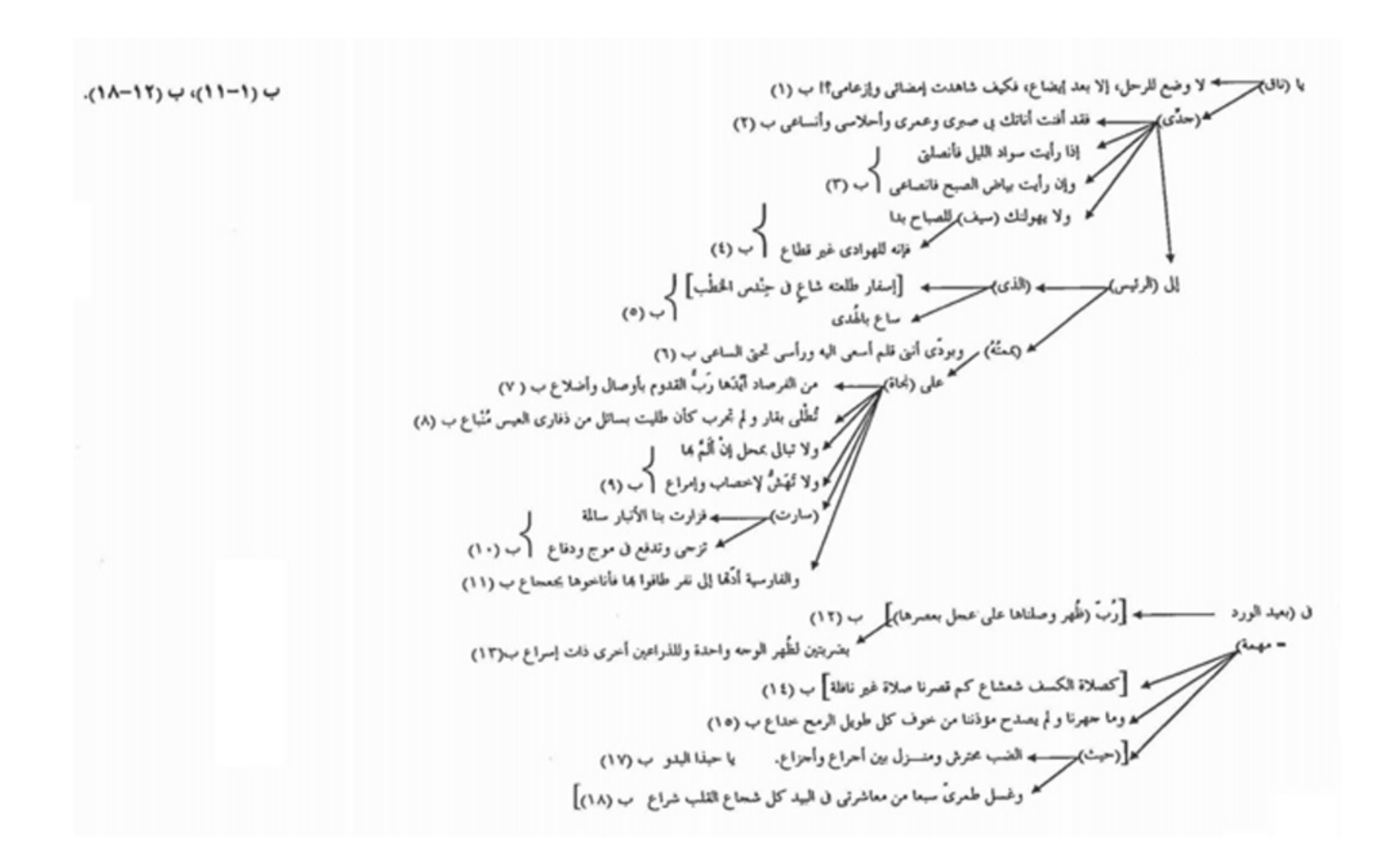
٢٩- ولا هَديّةَ عنْدى غيرُ ما حَمَلَتْ ،
عن المُسَيَّبِ ، أرْواحُ لقَعْقاع

٣٠- ولم أكُن ورَسولي . حين أُرسلُهُ ،
مثل الفَرَزْدَق في إرْسالِ وَقُاع

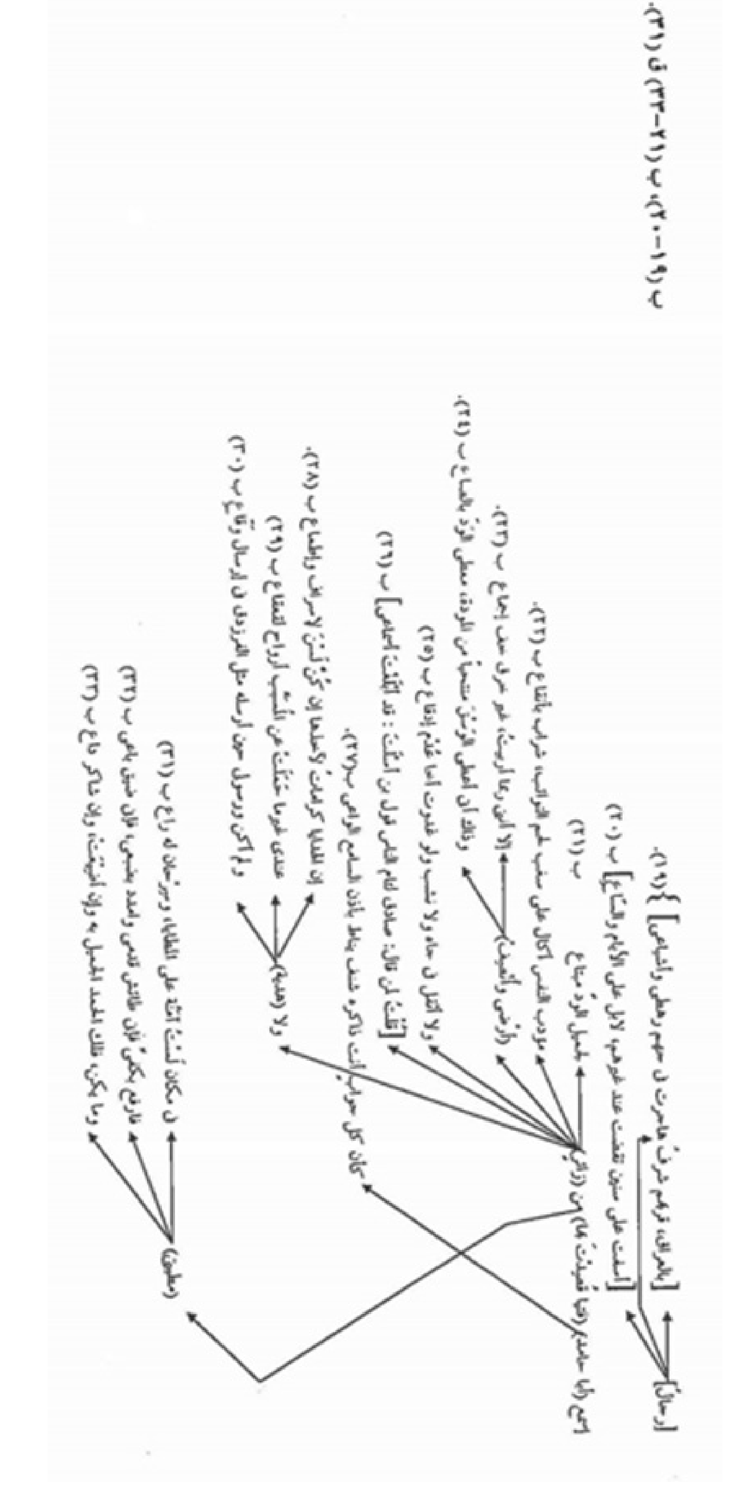
٣١- مَطِيَّتي في مكانٍ لسْتُ آمنهُ
على المطايا ، وسِرْحان له راع

٣٢- فارْفَعْ بكفي ، فإنّي طائشٌ قدَمي ،
وامْدُدْ بضَبْعي ، فإنى ضَيّقّ باعي

٣٣- وما يكُنْ ، فلك الحمْدُ الجميلُ به ،
وإن أضِيعَتْ ، فإنِّي شاكرُ ، داع



يا (ناق)
لا وضع للرحل، إلا بعد إيضاع، فكيف شاهدت إمضائى وإزماعى؟! ب (١)
(حذّى)
فقد أفنت أناتك بى صبرى وعمرى وأحلاسى وأنساعى ب (٢)
إذا رأيت سواد الليل فانصلتى
وإن رأيت بياض الصبح فانصاعى ب (٣)
ولا يهولنك (سيف) للصباح بدا
فإنه للهوادى غير قطاع ب (٤)
إلى (الرئيس)
(الذى)
[إسفار طلعته شاعٍ فى جِنْدس الخطْب]
ساع بالهُدى ب (٥)
(همّتُه)
وبودّى أننى قلم أسعى إليه ورأسى تحت الساعى ب (٦)
على (الجادة)
من الترصاد أبّدتها رَبُّ القدوم بأوصال وأضلاع ب (٧)
تُطْلى بقار و لم تجرب كأن طليت بسائل من ذفارى العيس مُنْباع ب (٨)
ولا تبالى بمحل إنْ ألمَّ بها
ولا تَهَشُّ لإخصاب وإمراع ب (٩)
(سارت)
فزارت بنا الأنبار سالمة
تزجى وتدفع فى موج ودفاع ب (١٠)
والفارسية أدّتها إلى نفر طاقوا بها فأناخوها بجعجاع ب (١١)
فى (بعيد الورد)
[رُبّ (ظُهر وصلناها على عجل بعصرها)] ب (١٢)
بضربتين لظُهر الوجه واحدة وللذراعين أخرى ذات إسراع ب(١٣)
- مهمة)
[كصلاة الكسف شعشاع كم قصرنا صلاة غير نافلة] ب (١٤)
وما جهرنا و لم يصدح مؤذننا من خوف كل طويل الرمح خداع ب (١٥)
[(حيث)
الضب محترش ومنـزل بين أجراع وأجزاع.
يا حبذا البدو ب (١٧)
وغسل طمرىّ سبعا من معاشرتى فى البيد كل شجاع القلب شراع ب (١٨)]
ب (١-١١)، ب (١٢-١٨).



سنتابع فحص الإطناب في قصيدة أخرى هي القصيدة الواحدة والثلاثين .

بداية ، تمكننا قواعد الحذف من اختزال القصيدة إلى الجملة النواة المشكلة لشبكات النص التركيبية ، ويمكن أن تصاغ على النحو التالي :

(يا ناق : جِدّى رغم المهالك إلى الرئيس الذي يممته على نجاة لم أعُدْ آمنًا عليها)

ونستطيع أن نقرر أن هذه الجملة النواة هي النثر في القصيدة ، وما خلافها من استطراد هو الشعر الذي ينتج من الإطناب حول تلك النواة ، حول تلك البنية المنطقية للمعنى . وتحديدنا لجملة نواة عنها تفترش الشبكات الدلالية رقعةَ القصيدة- يعنى أن القصيدة توفر حَدًا أدنى لموضوعٍ جامعٍ لمكوناته ، فهي وإن تشعبت بها السُّبُل تتدفق لمركزٍ وجملة نواة . ولّما أمنت القَصيدة التعدد بدوران محاورها حول محور لم تُبالِ بمسافةٍ الابتعاد عن المركز في إمكانية الإحالة إليه ، لأن تعلقًا نحويًا غالبًا ما يدعم وجود الارتباط الدلالي بين الشبكات .

- فيتعلق المركب الإضافي (إلى الرئيس) في ب (٥) وما يتفرع عنه من شبكات- بالفِعْل (جِدّى) في البيت الثاني .
- ومع خطاب أبي حامد في ب (٢١) لم يَعْرضْ فحوى طلبه الذي أضمره (فُتْيا قصدت بها) إلا في البيت ب (٣١) (مطيتي في مكان . . .) على علاقة البدلية بينهما ، معترضًا بشبكة دلالية يطنب بها حول صفاته هو ، حول لفظة (زائرٍ) .
- حول كل مركز من مراكز الجملة النواة السابقة أنفًا يطنب الشاعر بأبياته : فحول خطاب الناقة بطلب الجِدّ تأتي الأبيات (١-٤) .
- وحول التوجه للرئيس ب (٥-٦) ، كما يدرج في سياق أَعَمّ في الأبيات (١٩-٢٠) .
- وحول النجاة التي سافر عليها تأتي الأبيات (٧-١١) .
- ومهالك السفر قُدِّمت في الإطناب حول (مهمةٍ ، بعيد الورد) ب (١٢- ١٨) .
- ويطنب حول نعوته هو في الأبيات (٢١-٣٠) .
- وأخيرًا يقدم مقصد النص (سفينته المسلوبة) ب (٣١- ٣٣) .

ويمكننا اعتبار أقصى درجات إطنابية النص- تبعًا للخط العام المستمد من مجمل الفهم المبدئي للنص وتفريعًا على الجملة النواة- تتحقق في وحدتين :

- الأولى التي هي إطناب حول السفينة ب (٧- ١١) .

– والأخرى ، الإطناب حول خصاله ب (٢١- ٣٠) .

الإطناب الأول حول السفينة مستغرب في سياق الرحلة بعد خطاب الناقة ؛ لكن متابعة طريقة التصوير الشعري لها وتماهيها مع الناقة وملاحظة موقعيتها يحل مشكل تجاورهما ، إن الإطناب حولها يبدو بقوة لأن الجمل المُطْنَب بها تعود كلها مباشرةً إلى هذه الـ (نجاة) فتأخذ موقع الصفة النحوي : (على نجاةٍ ← أيدها رَبُّ القدوم ، تطلي بقارٍ ، لا تبالي بمحل ، لا تهش لإخصاب وإمراع ، سارت فزارت الأنبارَ ، تزجي وتدفعُ في موج ودُفّاع ، الفارسية أدّتها إلى نفر . .) .

هكذا كان قالب الإطناب ؛ إطناب (بالوصف) من خلال (الجملة) ، وداخل هذه الجمل لا تكاد تتطابق جملة وأخرى من حيث طبيعة المكونات أو توزيعها ، بما يعنى أن الإطناب إطناب في الهياكل والقوالب الكبرى ، أكثر منه على مستوى الأبنية الصغرى التي يشتغل عليها بعناية لتتجادل مع مصنوعات الشعراء الآخرين .

وفيما يلي بيان لطبيعة مكونات هذه الأبيات (٧-١١)

ب (٧) [فعل+ مفعول+ فاعل (مركب إضافي) + مركب جري+ اسم معطوف] .

ب (٨) [فعل+ نائب فاعل + مركب جري + [جملة معطوفة (حرف عطف + حرف نفي+ فعل ماض)] + [جملة معطوفة بالكاف (حرف نصب + فعل ماضٍ + نائب فاعلٍ + مركب جري (المجرور مركب إضافي) + صفة]

ب (٩) [جملة شرطية (واو عاطفة للجملة + جواب الشرط (أداة نفي + فعل مضارع + مركب جري) + أداة شرط + فعل الشرط + مركب جري] + [جملة شرطية أيضًا معطوفة حذف منها فعل الشرط وأداته (حرف عطف + حرف نفي + فعل مضارع + مركب جري + معطوف اسمي)]

ب (١٠) [فعل ماضٍ + الفاء + فعل ماضٍ + مركب جرى + مفعول + حال + جملة فعلية (فعل مضارع + فاعلٍ) + حرف عطف + جملة فعلية (فعل + نائب فاعل + مركب جري + حرف عطف + معطوف اسمي)] .

ب (١١)　[حرف عطف + مبتدأ + جملة خبر (فعل ماضٍ + فاعل + مفعول + مركب جري) + جملة فعلية/جملة صفة (فعلٌ ماض + فاعل + شبه جملة/مفعول به) + الفاء + جملة معطوفة على جملة الصفة (فعل ماضٍ + فاعل + مفعول + مركب جري)]

الإطناب الآخر يتم عندً البيت (٢١) حيث يتفرع المعنى لتدخل شبكة دلالية معترضة بين الفعل (أسمع) في البيت (٢١) ومفعوله (فتيا قصدت بها) وطبيعة هذه الفتيا أو الطلب (السفينة) في البيت (٣١) . هذه الشبكة المعترضة استطراد حول صاحب هذه الفتيا (الشاعر نفسه) .

ويمكن اعتبار الأبيات (٢٦- ٣٠) شبكة دلالية حول كون لا هدية لديه سوى شعره ، هذه الشبكة مجاورة للشبكة الممتدة حول خصاله ب (٢١- ٢٥) كما يمكن اعتبارهما شبكة واحدة ، وهذه الشبكة الأخيرة (٢٦- ٣٠) ما هي إلاّ امتداد لخصاله الكريمة ؛ إذ لا يُمَارِي أو يقول الشعر طلبًا للعطاء ، وتصبح شبكة فرعية في أخرى ممتدة من الأبيات (٢١- ٣٠) .

على مستوى البناء المنطقي ، القصيدة واضحة المعالم ، فهو يدعو ناقته لأن تجد في السير إلى هذا الرئيس الذي يطلب لقاءه ولقاء أمثاله من الشرفاء ساعيًا إليه في مهمةٍ خطرة ، يطلب منه تخليص سفينته التي سطا عليها بعض ذوي السلطان ، وليس له هدية عنده إلا شعر من رجلٍ ذي مروءة .

هذا هو الفهم الأوّلي لعلاقة المكونات الكبرى في النص- إن جاز لنا أن نُرتِّب أنماط الفهم وأشكاله- لكن هيأ لذلك ما يرافق القصيدة في الشروحِ من (مَقْصدٍ) تُفْصِحُ هي عنه مباشرةً ، فثمة أبيات لا تكاد تحيد دلالاتها- خلافًا لسائر النص- كالأبيات (٥ ، ٦) (إلى الرئيس الذي . . .) ، (٣١- ٣٣) (مطيتي في مكانٍ لست آمنه . . . فأرفع بكفي)

نعم ، قد يكون هذا المقصد دافع القصيدة المباشر ، لكن هل استمر الطريق في هذا الاتجاه أم نهزت القصيدة بالشاعر في تخلقها لمسالك أخرى ؛ مسالك أخرى طرقها المقصد كانت أضيق منه فاحتواها وتشجرت عنه ، ومسالك كانت أشد اتساعًا وأبعد غورًا انضوى فيها المقصد وغدا حدثًا من أحداثها الجسام .

إن المقصد عندما يفترع القصيدة لا يأمن على نفسه اشتجار المعاني الشعرية ذلك

أن «الفن ربما يخدم غايات دون أن يكون على ذكر بها . فالشعر يؤدي وظيفته أداءً حسنًا بأن يظهر بمظهر من لا يكترث بالغايات . ولا تكاد توجد شبهة بين من يعول على آرائهم في أن الفن ينبغي ألا «يستبد» به هدف . ومن شأن هذا الحكم أن يَضُرّ بالشعر ، وإذ ذاك لا تنفعه رسالة مهما يكن خطرها ودورها في حياة المجتمع . فليكن للشعراء أغراضهم فهذا من حقهم ، لا يستطيع أحد أن يحرمهم إيّاه . ولكن حقوق الفن الصعبة ينبغي أن تتذكر أيضًا ، وحقوق الفن فيما يقول العارفون أن يؤثر الشاعر المبادئ ويتجنبها معًا ، أو أن يلعب في داخل الإطار وخارجه ، وأن يصادق ما يشاء دون جورٍ على الشعور بحرية الرؤية . ذلك أن الشاعر موزع بين عدة مطالب ، وتلتقي هذه المطالب أو تتفاعل فتجعل الشعر فيما يقول سارتر . . . أشبه بزجاج النافذة الذي لا يوضّح منظر الأرض الخارجية تمامًا»(١) .

لكن ثمة ما يناجز هذا التصور المبدئي لمقصد النص وما يمكن أن ينتجه من معنى بناءً على الوضع الخاص لمكوناته وطبيعة وضعها وعلاقاتها .

وثمة عدد من النقاط منها أن :-

- وحدة الناقة تشاكس وحدة السفينة وكذا تفعل الأخيرة ، على النحو الذي سنبين :
- (ياناق جدي إلى الرئيس الذي يممته على نجاة من الفرصاد) أيهما إذن وسيلة السفر ، يقول القدماء أنه ذكر الناقة لأنه راحل عليها إلى ممدوحه! وإذا كان قد استخدم كليهما لم خالط بينهما في التخييل؟
- وعقب تيممه له على نجاة من الفرصاد ب(٧-١١) لِمَ تأتي مشاق الرحلة من وحدة الصحراء فقط لا الموج أوالريح أو غير ذلك؟
- وهل خلصت القصيدة في النهاية لمدحِ هذا المتوجه إليه (أبي حامد)؟ عندما وصل واقعًا إلى هذا المخاطب أثنى ثناءً ذاتيًا على نفسه ؛ خلقه وفضائله . ولم يثن عليه في بيت واحد في القصيدة إلا إذا كان مضمنا له تعميمه الوارد في البيت (١٩) ؛ (وبالعراق رجال قربهم شرف . . .)

---

(١) د . مصطفى ناصف : خصام مع النقاد . كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة- ١٤١١هـ/ ١٩٩١م . ص١٩٨ .

وبعد ، نعم للقصيدة مقصد هو تحرير السفينة ، لكن هذا المقصد لم يكن هو الشعر ، وإنما الشعر ما قاله من حول هذا المقصد ، ما قاله حول السفر والوصول والعزم والقيم . إن ما بين الناقة والسفينة أكبر من اتحادهما في السفر واختلافهما في المسمى . لقد ماهى المعري بين الناقة والسفينة حتى أنهما لم يشيرا إلاّ إلى السفر والوصول ، كتجربة في ذاته بأبعاده المادية الحياتية والمعنوية النفسية .

يمسك التبريزي في شرحه ولنقل في قراءته بمبدأ هام حيث يقول : «**لمّا شُبِّهت بالنَّجاة ، استعيرت لها الإناخة**»[1] هذا قول صدق غير أنّه لَمْ يَرَ امتداد هذا التصور إلاّفي الإسناد المباشر ، أعني إسناد أفعال الناقة وأوصافها إلى السفينة ، أي أنه فقط يقرر ما أبداه المعري بالإثبات من أوصاف الناقة لسفينته ، ولم يُبالِ بالأوصاف الأخرى التي حاول أن ينفيها عنها ، وكان جديرًا أن تكون صفات النفي بمثابة صفات الإثبات في الأهمية ؛ لأن ما حاولَ أن ينفيه كان بعد أن أثبتت لها صفة الناقة وهيئتها .

هو راحلُ على (نجاةٍ) ، والأصل أن النجاة هي الناقة السريعة ، لكنها :

- نجاة من الفِرْصاد ، لا لحم لها أو دَمّ ؛ والفرصاد شجر التوت ، لكن منه (أوصالها) و(أضلاعها) . فنعود من السفينة للناقة ، من الجامد إلى الحَيّ .
- وإذا كانت الناقة تُطْلى بقار حين تجرب ، فناقته الخشب مطلية على الدوام . وحين أخرجها عن مألوف الإبل بهذا الأمر لم يجعل طلاءها قارًا ، جعله عرقًا فعاد فأدخلها في حَيّز النوق إذ عَرَقُ الإبل أسود .
- ثم عاد ليفارق مرةً أخرى ؛ إذ لا تهتمّ بخصب أو جَدْب ، فلا ينفعها الأول كما لا يضيرها الأخير .
- وعندما أسند إليها الحركة في البيت العاشر ، حركة السفن (تدفع في موج ودفاع) لابس حركتها بحركة الإبل (تُزْجى) أى تساق .
- أمّا إذا توقف فهي ناقة (أناخوها بجعجاع) ، أبركوها بأرض غليظة . «بمكان غير مطمئن» كما يقول التبريزي . وإذا رأينا في الاطمئنان معنىً أبعد من الاستواء ، لقربنا أكثر من إدراك الموقف وتمثله ، فعدم اطمئنان المكان على معنى الخوف عليها فيه ، لاعلى غِلْظة المَبْرك .

---

(١) الشروح : ٧٤٦/٢ .

وبهذا ، ومن تلك المراوحة بين السفينة والناقة يصنع المعري ناقةً في هيئة السفينة وسفينةً في هيئة الناقة . ومن ثم تعمل الناقة والسفينة في تماهيهما على هذا النحو ، كوحدات تمثل بعض المعاني التي تدور حول (السفر) كحدث وكقيمة ، تتفاعل السفينة على إبرازه بوصفها مقصد القصيدة ، والناقة بوصفها الرمز الشعري الذي تتحرك به تقاليد هذا النوع الأدبي (الشعر) في هذا السياق التاريخي الخاص . ومن ثم يتفاعل (دال المقصد) مع (دال التقاليد) لإنتاج معنى السفر على النحو الذي يقدمه النص .

وبعد ، لا بد لنا أن نلمح هذا الخط الواصل ما بين الشاعر والناقة والسفينة ، فهذه العلاقة بين (الشاعر/ السعى نحو الحركة والوصول) ، (الناقة = السفينة/ التي تضرب إلى الثبات) تؤول بالناقة إلى الاسترخاء والأناة فالشاعر لم يذكر (الإجهاد) كما هو معتاد في وحدة الرحلة ومشاقها وإنما جعل استرخاءها من وهمها استرخاء الشاعر ووهن عزمه ، ومن ثم أصبح الاستفهام الإنكاري (فكيفَ شاهدتِ إمضائي وإزماعي) كفيل بحثها على النشاط والمسير (مُنْصلةً) كما يريدها ، ومنه يَبيْنُ تَوَفُّزُ العلاقة بينهما على ضوء الموقف المضاد إزاء الحركة في مواجهة السكون والاسترخاء فيستقطب في إفنائها له المادي والمعنوي (صبري وعمري- أحلاسي وأنساعي) .

ومما أنتج من خلال الإطناب أيضًا -خلاف مسألة السفينة السابقة- كونه لم يكتب حول أبي حامد وإنما كتب حول نفسه ، وأشار لنفسه بهذا التفصيل في حين لم يُشِرْ إليه إلا مجملاً (وبالعراق رجالُ) . كما أنه لا يهديه قصيدةً في (مدحه) وإنما يهديه قصيدةً (من صُنْعه) ، وشتان بين الموقفين ، هو يصنع عمله الفني ويهديه جُهْده فيه ، يهديه جماله الفني ، إنه نَصّه هديته الكبرى .

ولعل هذا يُبَيّن كيف أن القصيدة- في نظرة ما تابعت آلية الإطناب فوصلت بها لمعانٍ ودلالات طرحها النص عندما انحرف تَخَلُّقُه عن مقصديته الظاهرة .

(٣-٣) المعري وخطاب التصنيع:

(٣-٣-١) شعرية التخييل؛ التوليد عن تصورات استعارية:

بما أننا نبحث في شعرية نص السقط فَسَنَمسّ التخييل من زاوية المبادئ الفاعلة وآليات الإنتاج أكثر من كوننا نفسر الصور أو نبحث أشكالها ، فهذا إما تكفلت به

بحوث أخرى أوأنه يندرج في سياقٍ آخر بمدخل مغاير لمدخلنا .

الحدس العام حول التخييلً عند المعري يؤول به إلى القدماء وطرائقهم في التصوير ؛ هيئته ومكوناته . والبحث المستوعب يستطيع أن يصل بين معظم صور المعري في السقط والكثير مما اشتهر عند سابقيه ، وهو أمر تكفل ببعضه البطليوسي في شرحه ، خاصةً فيما يصل بين المعري والمتنبي ، وهم محقون في ذلك غير أن الدخول إليه لا مندوحة فيه عن الإفاضة خاصةً في ضوء مفهوم التناص الذي يمكن به قراءة مخيلة شعر المعري في ضوء المخيلة الشعرية العربية .

وعلى هامش وَصْل صور المعري بطريقة القدماء تطرح مسألتان ، أولاهما : بحث علاقة كف البصر بالصورة في إبداعه ، والأخرى ثقافته تلك التي وسمت إبداعه بسماتٍ خاصة مايزت بينه وبين غيره- دون أن يعني هذا حكمًا قيميًا- خاصةً على مستوى مجمل مدوناته الإبداعية بما يجعله مُقَدّمًا- لا نبالغ إذ نقول إن لم يكن المقدم على الإطلاق- على سائر شعراء العربية في توظيف أمور من الفكر والخبرة العقلية والاصطلاح مما لم يكن عهد للشعر به من قبل . (وإن كنا نحترز على مثل هذا الفصل ، لكن تشعيره مثل هذه الأمور (بأن يجعل منها شعرًا) وتقديمه للشعر العربي بها مفهومًا جديدًا أمر لم يكن للشعر عهد به بمثل هذه الهيئة ، وهنا إنجاز من إنجازات المعري الكبرى .

على كُلٍّ سندخل من هذا الباب الذي أفاض فيه أولو الفضل ، سعيًا لقراءة مبدأ من المبادئ التي يشتغل عليها التخييل عند المعري .

تجعل الأستاذة رسمية موسى السقطي الحواسَ وتغذيتها هي المدخل إلى إنتاج الصورة الوصفية ، ولم يكن المعري عندها من النشاط والحركة والاختلاط بالناس والتنقل بما يكفي لتغذية حواسه وتدريبها ، وأن حياته في وسط ثقافي قد تساعده على التفهم والتبصر في تقبل المدركات مما يحيط به عن تحسس وتجربة فعلية ، وتساعده أيضًا في خلق المعاني المجردة والصور الذهنية الرمزية ، فيما هو بعيد عن تجربته العقلية ، غير أن هذا لم يكن كافيًا لمنحه إدراكًا حسيًا متجاوبًا مع شتى المدركات الحسية .[1]

---

(١) رسمية موسى السقطي : أثر كف البصر علي الصورة عند أبي العلاء المعري . رسالة مخطوطة بالمكتبة المركزية لجامعة القاهرة . تحت رقم ٢٢٣٧ ، عام ١٩٦٦م . ص٢٥٣ ص ٢٩٤ .

قد يكون هذا الكلام صحيحًا لو أن الشعر خبرة بالحواس ، لكن هل عند هذا تتحقق ماهية الشعر . ألا تتحدد ماهيته بناءً على اللغة ، إنها الحد الذي لا بد أن يدخل وسيطًا بينهما (الشعر والحواس) هذا على اعتبار ثمة فضل للحواس نفسها في الشعر ، (هذا بالطبع بعيدًا عن تقدير دور المجردات في إنتاجه) .

انتفت لدى المعري خبرته البصرية بسبب ما اعتور البصَر من عاهة ، لكن على أي الأحوال بقيت سائر خبراته التي لم يفقدها ، بل والمتوقع أن تزداد رهافتها .

وتنتهي باحثة أثر كف البصر على الصورة بخصوص الصور السمعية إلى أن «**ضيق المؤثرات الصوتية في شعره إلى هذا الحد – [على ما بَيَّنَتْ] – يدلنا على أنه لايملك من التجارب الفعلية للمدركات الصوتية مافيه الكفاية ؛ لخلق الانفعالات الوجدانية الزاخرة بمختلف المعانى والصور الصوتية التي يستطيع أن يثيرها في شعره ويؤثر بها**»[1] .«**فكل ما ذكره عن الصوت . . . كلام مطروق في الشعر قبله ، ولا يعدو ذكر الأنغام والألحان وأصوات حداة الإبل ، وبعض الحيوانات والسيوف والدروع في المعارك الحربية**»[2] .

ما نوافق عليه هو ملاحظة ضيق المقومات الصوتية في شعره ، لكن أن يعزى ذلك إلى ضيق التجارب الفعلية فهو ما يخالف واقع غير المبصرين بكل تأكيد . كذا أن نربط ثراء التجارب الفعلية لحاسة ما بالقدرة على التعبير اللغوي الجمالي عنها على نحوٍ من التناسب الطردي فهو ما نختلف معه أيضًا . ونعود فنؤكد معها على عدم مجاوزته اجترار كلام القدماء في هذا المنحى وطرائقهم .

وعن الرائحة تؤكد المؤلفة أن «**الذي نخرج به لا يخالف [ما]**[*] **خرجنا به من ذكر الصوت في أشعاره ، وهو أننا لم نشعر بتجاربه الذاتية في هذه المدركات الحسية ، وأن أشعاره هذه بالإمكان أن تصدر عن فاقدٍ لحاسة السمع والشم . معتمدًا على الصور الصوتية والشمية في شعر من سبقه من الشعراء ، لا تترك في**

(١) السابق ص٥٩ .

(٢) السابق : ص٥٣ .

(*) في الأصل : عما .

أنفسنا إحساسًا متجاوبًا لأحاسيس فعلية نستشعرها في أقواله»[1] .

وعن اللمس تقول : «**وحاسة اللمس على سعة مجالاتها لم نعثر [لها] على أثر في أشعاره . والذي بين يدي بضعة أبيات**» .[2] افتقد المعري حاسة البصر فما شأنه مع سائر الحواس! إذا كانت الصورة على النحو الذي بينت المؤلفة؟

وبناء على ما ذكرته هي نفسها نختلف معها في رأيها الأخير حول الصورة اللونية عنده ، عندما تقول :

«**ولعل أبا العلاء لو كان مبصرًا لرأينا منه إبداعًا فنيًا فريدًافي عمق المعاني اللونية في الصورة الوصفية الأدبية ، كما رأينا منه الإبداع في المعاني القوية العميقة الفريدة المغزى في بنائه اللفظة ومدلولها المعنوى . ولكان قد توسع في نطاق دائرة ذكر الألوان ولما اعتمد على التكرار والإعادة في الصفة اللونية وأغراضها كما رآها في مجال الأدب قبله ، ولذلك فهي عنده محدودة غير مطلقة . مقيدة بأطر خاصة . . . ولقد وجدنا أبا العلاء في ذكر الأبيض والأسود كان لا يكاد يذكر البياض إلاّ ويلازمه ذكر الضوء . ولا يذكر السواد إلاّ ومعه الظلام ، وإذا ما ذكرهما معًا فأكثر ما يكون لوضعهما في صورة وصفية للتناقض وخاصة مع الخير والشَرّ**» .[3] «**وليس أبو العلاء المعري من ابتدع هذه المشاكلة ، ولا هو وحده مَنْ قَرَنَ بين هذا وذاك ، وإنما هو نسج على منوال من سبقه من الأدباء**» .[4] لو صَحّ لديها هذا الرأى المتعلق بالبصر لكان حَريّ أن نجد عنده صورًا مبتكرة معتمدةً على السمع أو اللمس أو الشم وهو مالم يحرم منه ، ومع هذا لم نجده لديه طبقًا لفحصها ، ولكن القضية إجمالاً لا توضع على هذا النحو .

يقول جان باتيستافيكو : «**إذا كانت الميتافيزيقا العقلية تعلمنا أن «الإنسان إذا أدْرك صَنَع كل شيء» فإن الميتافيزيقيا الخيالية تبين أن «الإنسان إذا لم يُدْرك صنع كل شيء» . وربما كانت المقولة الثانية أصدق من الأولى ، ذلك أن الإنسان يفسر**

---

(١) السابق : ص ٦٦ .

(٢) السابق : نفسه .

(٣) السابق : ١٩٦ .

(٤) السابق : ١١٨ .

بالإدرك ما في عقله ويستوعب به جميع الأشياء ، ولكنه بعدم إدراكه يصنع هذه الأشياء من نفسه ، وعندما يتحول إليها يصبح هو نفسه هذه الأشياء»[١] .

إن الصورة الشعرية– فيما نتصور– ليست وعيًا بالشكل ، وإنما هي شكل للوعي الذي يُبَنْين من خلال اللغة . والشعر لا يقوم على المدلولات ، إنما الشعر عمل الدوال وتفعيلها على نحو مخصوص وهو لا يحمل خبرةً بالأشياء قدر ما يقدم خبرةً باللغة التي تُبَنْيِن هذه الأشياء ، ولا تؤَسَّسُ جماليته على طبيعة مدلولاته والعلاقات بينها ، وإنما الحضور المفعم للدال اللغوي وما يؤسس له من حضور وغياب لسائر الدوال الأخرى التي من الممكن أن يرتبط بها .

والشعر بما هو لغة فوقية ، لغة داخل اللغة ، لغة تقوم على أنظمة ثانية للإشارة ، فإن الدالّ فيه لا يشير إلى مرجعية خارجية قدر ما يشير إلى ذاته ، الدال في الشعر الإشارة والمرجع . الشعر ليس تصويرًا ضوئيًا حتى يتنكب معالم المشابهة البصرية الدقيقة ، وهو ما قد يميز المبصرين ، حتى هذه المشابهة البصرية لا تقوم إلاّ باللغة التي توجدها . يقول ميشال لوغورن : «**إن المشاهد تقدم صورًا تُفَسَّرُ غالبًا بالشكل المحسوس للتشبيه ، ولكن باستطاعتها بعض الأحيان أن تظهر بشكل استعارات حية وغريبة بصورة خاصة**»[٢] . المشهد المادي يفيد بلا شك في التشبيه والاستعارة خاصةً في إطار المشابهة المبدئية ، لكن ثمة آفاقًا أبعد كثيرًا يمكن للمخيلة أن تنتجها من هذه المشاهد ومن تآلفها بقطع النظر عن ارتباطاتها المادية الأصلية .

يمكن للصورة البصرية أن تنبني على أساس حقيقي ويمكن لها أن تنبني أيضًا على أساس تخييلي– هذا في علاقتها بالمرجعية المادية . ولو أن الأمر يسير على ظاهر المنطق لكان أوْلى بالشاعر غير المبصر أن يكون حُرَّ الخيال في التأليف بين الموجودات ، باعتبار أنه لم يدركها أصلاً طبقًا لمقولة باتيستافيكو السابقة ، لكننا وجدنا المعري يقدم لنا في شعره خبرة لا تكاد تختلف وخبرة المبصرين ، وما هذا إلا لأنها خبرة باللغة التي تقدم هذه الخبرة الحسية . ومن هنا ، على الحديث أن ينتقل–

---

(١) جان باتيستافيكو : منطق الشعر . ترجمة : سلامة محمد . مجلة ألف– العدد الأول–١٩٨١م . الجامعة الأمريكية– القاهرة– ص ٣٩ .

(٢) ميشال لوغورن : الاستعارة والمجاز المرسل . ص ١٧٨ ، ١٧٩ .

الآن على الأقل- من حيز الخبرة المادية إلى الخبرة اللغوية .

ولما كان إنتاج الصور الوصفية عند المعري يعتمد على تحويل في الصور المتأتية عن القراءة ، كان من المتوقع- بناءً على عدم إدراك الأسس المادية التي صدرت عنها الصور- أن ينجز المعري طفرةً في التخييل . لكن لما كانت المسألة بعيدةً عن أن يكون الإدراك المادي هو أساسها ، وداخلة في الأبعاد اللغوية وهيئة تشكيلها والقدرة على إحداث أشكال جديدة من الارتباط بين الدوال - كان المعري في هذا أقرب إلى سابقيه في نمط التخييل ولم يجاوزهم في كثير وإن حفظ عليها إتقانها وإجادتها . والعمل الأدبي يقوم على كفاءة تشغيل القاموس اللغوي ، وهو ليس معجمًا للمفردات ، إنما هو معجم للغة بكافة نظمها الممكنة ، بسائر أنماط (الأداء) وكذا سائر (قدراتها) على إنتاج أنماط أخرى بقطع النظر عن درجة مقبوليتها . وما يُعتقد في كونه شخصيًا وذاتيًا في بُعْده الواقعي ، ما هو إلاّ خصوصية في تشغيل هذا القاموس الأكبر ، وإيجاد تحقق له مختلف عن سائر التحققات الأخرى بقدرٍ ما .

يعلق البطليوسي على أبيات المعري .

كأنّ جَفْنَيّ سِقْطا نافرٍ فزِعٍ

إذا أرادَ وقوعًا ريِّعَ أو زِيْدا

ظَنّ الدُّجى فَظَّةَ الأظفارِ كاسِرَةً

والصبحَ نَسْرًا فما ينفك مَزْءودا

ب (٥ ، ٦) ق (٥١) .

قائلاً «**كَثُرَ ترويعُ الجوارح وغيرها لهذا الطائر في كل موضع ، فهو يتوهم أن الليل عُقاب وأن الصبح نَسْرٌ فلا يستقر في موضع . وإنّما نبّه على هذا المعنى قولُ أبي ذُؤيب في صفة الثور :**

شَغَفَ الكلابُ الضارياتُ فؤادَهُ

فإذا يَرى الصُّبْحَ المُصَدَّق يَفْزَعُ

والشاعر الحاذقُ يكفيه الإيماءُ والتلويح ، ويولِّدُ المعانى بعضها من بعض»(١) .

هكذا أدركَ البطليوسي سيرورة الإبداع في الشعر بوصفه إبداعًا باللغة ، وما يمكن أن

---

(١)الشروح : ١٠٩٧/٣ .

يحيط به الشاعر هو إدراك (الأساس التصوري) الذي عنه تتوالد الصور ، وهو أمر موجود في اللغة لا في الأشياء . وإن انبنت بعض هذه التصورات على معطيات مادية إلا أن وجودها الكامل يتمثل في وجودها اللغوي . ولن يكون تعديل هذا التصور في كل إبداع جديد إلا من خلال اللغة أيضًا .

وفي النموذج السابق مثلاً نجد أن تواتر مكونات الصورة– في غير هذا الموضع – على نمط بنائي متقارب من الذي جاءت عليه هنا ، ينفي عنها دور البصر في تشكيل الصورة ، إذ لا يحتاج الشاعر هنا إلاّ إلى اللغة التي يمكن أن تصور اضطراب الجناحين على النحو المراد على أساس من تصوير دوافعه ، ثم إدراجها في سياقها المتواتر . فمعالم صورة اضطراب حركة الجناحين ليست هي المشكل ، لكن الهام هو تخير المفردات ذات الدلالات الثانوية التي يمكن لها أن ترمي إلى أبعاد خاصة تمس الفكرة والنفس لا الواقع المادي ، مفردات تبنى إيقاع الصورة أيضًا ، كذا تتناسق لتهز مألوف القراءة في لحظة إبداعها وتظل قادرة على الحياة رغم عوادي التاريخ .

لقد استُبْدلَ الصقر في ب(٦) بـ (فظّة الأظفار) استحضارًا لأداة الموت نفسها ، فالصورة لا تقدمه في سائر أحواله ، فقط ، في حالة القنص وقد أوشك الموتُ أن يحيط بالقطاة ، قاربت المخالبُ أن تنزع القلبَ الراجف بين الضلوع . وعندما يتحول إلى وصفٍ مغاير له في موضع آخر يذكر بقوله « أقنى الأنف مِخْلبُة» ب (٤٣) ق (٦٨) . يعمد لآلة الموت ، مجازًا عنه ، إن إيقاع المغايرة– في الفقرة المختارة– من التعبير بالوصف «فظة الأظفار» مع الدُّجى إلى التعبير بالاسم «نسر» مع الصبح إيقاع لا شك أن لا دخل للبصر فيه ، وهو الإيقاع الذي يحكم الشاعر في أن يطنب في الإشارة إلى الصقر بمفردات ثلاثة (فظة الأظفار كاسرة) ، في حين تختزل الإشارة للنسر ، مفردات يجسد بها إحدى حالات هذا الصقر الكامنة بالقوة في مسماه . وهذا الاختيار خارجٌ عن حد البصر داخلٌ في حدود الشعرية . وعندما يَعْدِل في نفس النص عن عين المثير (الصقر) إلى الأفعى ويتوجه مباشرةً إلى اللَّدْغ ، لم يكن محتاجًا للبصر في ذلك طالما أن نماذج اللغة تقدم لنا حالة الرجف بوصفه مصاحبًا للّدْغ .

ومن ثم يمكننا أن نقول أن المعري لو كان مبصرًا لما أنتج لنا صورة شعرية تختلف كثيرًا عما جاء عليه شعره ، طالما أن حصيلته اللغوية لم تتغير وطريقة تعامله معها

والجرأة على التوليد والربط بين مكوناتها ظلت على ما هي عليه ، فالمشكل في طريقة تعامله مع اللغة لا الحواس .

وفي السطور التالية سنحاول الوقوف عند أحد موضوعاته المتواترة على طول السقط ، وملاحظة هيئات تشكيله وطرائق توالد صوره محاصرين إياه بالوقوف على التصورات الاستعارية التي تحكمه ، متوقعين أن تعطينا أرضًا أكثر استقرارًا لبحث مسألة الجرأة والابتكار التي يحققها النموذج . أو على الأقل معرفة كيفية إنتاج الصورة لديه . وسنتخير (السيف) موضوعًا للبحث .

بحث في التصورات الاستعارية، السيف نموذجاً:

يبين لنا أن جُلّ الاستعارات التي يتشكل السيف من خلالها تعتور وصفًا وحيدًا من أوصاف السيف هو الفرند . ربما كان هذا الوصف ما يستقطب سائر محاسنه يجمعها ويشير إليها بوصفه جامع المحاسن . لكنه يبقى الوصف الأخير الذي تدور عليه تعبيرات المعري . «**وفرند السيف جوهره وماؤه**»[1] و«**الفرند والبرند جميعًا : جوهر السيف وماؤه ؛ ويوصف به السَّيْفُ أيضًا ، فيقال سيف فرند**»[2] .

وبعامة يبنين (الصقل) في سقط الزند من خلال (الماء- النار- الخُضْرة- آثار النمل- الغبار) . هذه العناصر الخمسة تشكل التصورات الاستعارية[*] الرئيسة التي يبنين (الصقل) من خلالها ؛ بوصف (السيف= ماء) ، (السيف= نار) ، (السيف= خُضْرة) ، (الصقل= آثار نمل) ، (الصقل= غبار) . هذا فضلاً عن (تشخيص السيف) وبالطبع مؤداه أن (السيف= شخص) . هذه هي التصورات المجازية أو الاستعارية الحاكمة لتعبيرات السقط ، التي تتناول السيف على طريق يرتاد آفاق التخييل . فإذا ما أراد المعري أن يصف السيف فإنه يصف (فرنده) وإذا ما وصفه فما عليه إلاّ أن يتوجه إلى هذه التصورات الاستعارية- وهي تصورات شائعة في الشعر العربي ،

(١) التبريزي : الشروح ص ١٣٨٩ .

(٢) البطليوسي : الشروح ١٣٩/٣ .

(*) اعتمدنا في فكرة التصورات الاستعارية علي تحليلات جورج لايكوف ومارك جونسون في كتابهما : «الاستعارات التي نحيا بها» : ترجمة عبد المجيد جحفة . دار توبقال للنشر . ط١-١٩٩٦ .

ليست مخصوصة بالمعري أو بالسقط لكنها تحدد النقطة المركزية التي تنطلق منها الصور والمعين التخييلي التي عنها تصدر . إنها محصلة تجريد الصور الشعرية عند المعري وعند غيره بالضرورة- عليه أن يتوجه إلى هذه التصورات الكامنة في مخيلته بالقراءة والاستيعاب ليكون مع التعبيرات السابقة على نفس الخط ، لكن عليه أن ينحرف عنها قدر الطاقة في التحقق الجديد الذي يظهر فيه التصور ، في الطريقة الجديدة التي يقدم بها المحتوى السابق القديم .

ربما لا نجد أمثلة تقدم هذا التصور ، فلا نعثر على وجوده الغُفْل إذ لا يبدو التصور بعيدًا عن تحققاته .

يقول أبو العلاء :

وغـــاضَ مـــيـــاهُنا إلا فِـــرنْدًا
إذا نَـكَـزَ المَـوارِدَ ، جـــاش طـامـي

ب (٥١) ق (٦٤) .

الفرند : رونق السيف وما يُرى في صفحته من أثر تموج الضوء ، ومن هنا يُشَبّه بالماء كثيرًا ، حال لمعانه ، رهافته وحدته . هنا تبدو علاقة المشابهة واضحة ، لكن الأهم هو أن النص يتعداها إلى حيز جديد تُبْنى فيه الصورة على أساسٍ من التصور الاستعاري الذي يجمع بينهما ، بوصف (السيف = ماء) ، لتتحرر العلاقاتٌ بعد ذلك في إطار اللغة لتصبح هي المظلة التي تؤسس للارتباطات الجديدة بما يكنه كل طرف من حصيلة تتقاطع مع حصيلة الطرف الآخر . فالإبداع والابتكار لا يؤسس بعد ذلك على علاقات مادية بالأساس ، بل تنطلق العلاقات إلى ساحة اللغة فتتحرك في آفاق أكثر رحابة لا يحكمها إلا آفاق المواضعة سواء التزمتها أو لم تلتزمها بعيدًا عن البُعْد المادى الواقعي . فإذا كان ثمة بعد مادى في أساس هذا التصور فإن ما ينتجه من استعارات العلاقة فيها لغوية أولاً وأخيرًا . وَلّما كان المعري بصدد شدة الهجير حتى أنضب جميع المياه ، واستثنى من تأثيره الشاعر من خلال استثنائه السيف- معادل الشاعر الموضوعي- إذ آثر ألاّ يعبر مباشرةً بشخصه ، فجاز إليه بسيفه ، فقد اعتمد ذلك التصور (السيف/ الرونق = ماء) وما يستتبعه من علاقات لغوية ليبني عليه صوره ، ومن هنا تبدو غرابة هذا الاستثناء (غاض مياهنا إلا فرندًا) فالمستثنى سيكون خارجًاعلى جنس المستثنى منه إذا فكرنا بعيدًا عن التصور الاستعارى السابق وهو أن

الفرند نفسه ماء يجري عليه ما يجري على الماء من فيضان وإغاضة ، ومن ثم فالصورة ليس لها من خلفية مرجعية سوى ذلك التصور وما يبنيه من علاقاتٍ لغوية . ولا تتوقف العلاقة عند الفعل (غاض) ؛ إذ ينتقل البيت إلى اختيار فعل آخر من نفس القائمة التي تتعلق بحركة الماء (جاش) عادلاً بذلك عن المظهر في اللمعان والبريق إلى خلوصه للحركة .

وكذا قوله :

تتعلق بحركة الماء (جاش) عادلاً بذلك عن المظهر في اللمعان والبريق إلى خلوصه للحركة .

وكذا قوله :

خِضَمٌّ ، سَيْفُهُ لُجُّ الرَّزايا

وصَفْحَتُهُ مِنَ المَوْتِ الزُّؤام

ب (٥٦) ق (٦٤)

يخضع لتصور استعارى قوامه (الماء) أيضًا . فالسيف بحر ، باعتبار أن الضرْبَ خِضَمٌّ (والخضم الأكل بجميع الفم) ، فالسيف مبنين من خلال البحر المبنين بدوره من خلال التشخيص . ولما كان الفرند شبيهًا بالماء وكان تصورًا حاكمًا لتشكيله ، جعلَ السيف خِضّمًا ورونقه أو فرنده هو موج من الرزايا متلاطم .

وعندما قال المعري

بكى السيفُ ، حتى أَخْضَلَ الدَّمْعُ جَفْنَهُ

على فارس يُرْوِيهِ من فارس الدَّهْم

ب (١٠) ق (٤٢)

لم ينظر الخوارزمي إلى التشخيص الذي يعبر من خلاله عن السيف وإنما نظر إلى الاستعارة (أخضل الدمع جفنه) وراح يطالع صلتها بتصور الماء أيضا ، يقول «وحَسَنٌ إثبات الدمع والإخضال للسيف ، لأن السيف يشبه بالماء»[1] هذا رغم بُعْد التصور عن السياق .

(١)الشروح :٩٥٣/٣ .

أيضا يقول أبو العلاء :-

كـأنّ الضَـببَّ كـان له سَـجـيـرًا
فَـحـالَفـهُ على فَـقْـدِ الأُوام
ب(٥٤)ق (٦٤) .

ولما كان فقدان الأوام أو العطش دليل ارتواء يشير إلية العزوف عن الماء ، وأراد البيت إثبات كونه لا يحتاج إلى صقيل يصقله ، شبهه بالضب الذي يضرب مثلاً في العزوف عن الماء ، يقال «أروى من الضَّبِّ» .وهذا التصور نابع من تصور استعاري يبنين فيه السيف عندما يغمس في الماء لصقله أنه يشربه (تجسيد) ، هذا باعتبار أن صقل السيف شُرْب ٠ ولما كان السيف لا يحتاج لصقل فهو بالتبعية لا يحتاج لشرب ، وليبين عزوفه الشديد عن الماء شبهه بالضَّببَّ .

وأساس هذا التجسيد- وهو أيضا تصور استعاري يبنين فيه السيف من خلال ما هو حي- علاقة المشابهة التي يقدمها المعري نفسه إذ يري أن «كل واحد منها على ظاهره نقط بيض ، وكل منهما موصوف بالرّيّ والخَبّ والخدع والعقوق»[1] وهي إلماحَة تصل ما بين هذا وبيت سابق عليه :

فـأفلت سـالما إلا بـقـايا
علـى أَثْـرية مـن أثـر القـتـام
ب(٥٢)ق (٦٤)

فربط ما بين ذرات الغبار العالقة بأَثْرية وتلك النقاط البيضاء على ظهر الضبب ، وهذا أدخل في مساجرته (مصادقته)- كما يقول- ومشابهته .

وإلى بنينة أخرى لبياض السيف لكن من خلال التشخيص (ما هو إنساني) . وبدايته تلك المطابقة اللونية بين بياض السيف وبياض النساء :-

حكت رَوْنَقَ البِيْض الحِسَان وفعلَها
وليس لهـا إلا الغُـمُـودَ حِـجَـالُب
(٩) ق(٤٨)

---

(١)الشروح :١٤٦٧/٤ .

البيت في مجمله يبنين السيف فيه من خلال المرأة كما يتبدى في البياض والتحجيل . كما يبنين السيف أيضًا من خلال المرأة المبنية أصلاً من خلال السيف (حكت فعل الحسان) وفعل الحسان هو القتل «فالألحاظ تشبه بالسيوف والأسنة والسهام[١] . وثمة توجيه آخر لفعلها يقدمه البطليوسي نفسه يقوم على تصور ماهية هذا الفعل بوصفة (الهوى المُتَيِّم) الذي يستبعد من يحب عن الناس ويذهب بعقله وهذا من لوازم العشق والحديث عن المرأة . ومن ثم يصبح السيف مبنيًا من خلال تصور المرأة مباشرة ، فيبْعُد من يطالع صَفْحَتَه عن الناس ذهاباً بعقله .

وفي قول آخر للمعري مثل :

روض المنايا على أن الدمـــــاء بـه

وأن تخـــــالفن أبدال من الزهرق

(٢) ب(٥٤)

يقوم تصور البيت على أن (السيف = نبات) فالبطليوسي يقول «شبه السيف بالروض لما فيه من الخُضْرة الشبيهة بالنبات والفرند الشبيه بالماء»[٢] ؛ ومن ثم فهو يقرأ صورة المعري من خلال تفكيك الصورة إلى تصورات استعارية أكثر أولية هي (السيف = ماء) + (السيف = نبات) والأساس المادي لهذين التصورين فيما نرى هي المطابقة اللونية ؛لون الفضة أو بريقها والخضرة التي قد تعتري بياضه . وهنا نؤكد على أن كل تصور يبنى قد يتغافل عن صفات أخرى قابلة للانبناء على نحو مغاير في تصور آخر ، لصالح هذا التصور الْمِعنيّ ومثاله هنا تنمية صفة الخُضْرة لبنينة السيف بوصفه نبات .

وبذا يدخل التصور الاستعاري نفسه المولد لاستعارات جمة مع تصور آخر له نفس الخاصية ؛ لبناء استعارة أكثر جدة وطرافة مما ينتجه التصوران السابقان كل على حدة . وقد تصبح تلك الاستعارة الجديدة نفسها تصورًا جديدًا قابلاً للتوليد والتناسل كما فعل المعري في البيت نفسه . ولعل هذا هو سر تفضيل البطليوسي للمعري هنا على المتنبي في بيته الذي يقول :

---

(١) الشروح : ١٠٥٣/٣ .

(٢) الشروح :١٥٨/١ .

يا مـــــــزيـل الـظـلام عـنـي وروضـي

يوم شِــرْبي ومَـــعْـــقِلي في البــــراز

يقول البطليوسي : «وقد زاد عليه أبو العلاء ، بأن جعله روضًا للمنايا ، وجعل الدم فيه بدلاً من الزهر في الروض ، فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتم به المعنى»[١] . وهنا تقدم المعري بتصويره (السيف روضًا) ، خطوةً أبعد من خلال تطويره لأحد مكونات هذه الاستعارة وهو تصور (السيف نبات) هذا بأن جعل المنايا (ترتعي) فيه ، فهو روض لها ، على أنه يستبدل بزهره الدماء ، وكما هي- الأزهار- متفقة الجنس متعددة الأنواع والألوان تتعدد كذلك الدماء ما بين دماء للأسود والإبل والفرسان . فهي وإن اختلفت متفقة على معنى واحد كما يقول التبريزي[٢]هو كونها بدلاً من الزهر .

أيضًا يقول أبو العلاء :

٦١- فـإن عـشـقـت صـوارمك الـهـواري

فـــلا عـــدمت بمن تـهـــوى اتصـــالا

٦٢- ولولا مــا بســيـــفك من نحــولٍ

لقلنا أظهـــر الكمـــد انتـــحـــالا

٦٣- سليـلُ الـنـار ، دَق وَرَقّ حـــــتـى

كــــــأنّ أبـاه أورثـه الـسُّــــــلالا

٦٤- مُـحلى البُـرْدِ ، تَحْـسَـبُـهُ تَرَدَّى

نجُـــومُ الليل ، وانتـــعـل الهــــلالا

٦٥-مـقـيم النصل في طرفي نقـيضٍ

يكـون تبـــايـنُ منه اشـــــتكالا

٦٦-تَبَـيّنُ فَـوْقُـهُ ضَـحْـضـاح مـاءٍ

وتُبْـصَـــرُ فـيـــه للنار اشـــتـعـــالا

---

(١) السابق : نفسه

(٢)الشروح :١٩٥/١ .

٦٧-غِــــراره لســــانًا مَـــشْــــرِفي

يقــــول غــــرائب الموت ارتجــــالا

٦٨- إذا بُصــرَ الأمــيــرُ ، وقــد نَضَـاهُ

بأعلى الجـــــوّ ، ظُنّ عليـــــــه آلا

٦٩- وَدَبّت فـــوقـــه حُـــمْـــرُ المنايا

ولكن بعــــدمــــا مُــســـخَتْ نمالا

٧٠- يُذيب الرُّعبُ منه كُلّ عَـــضْبٍ

فلولا الغــمْـــدُ يُمْـــسِكُهُ لســـالا

٧١- وَمَنْ يَكُ ذا خليل غَــيْـــر سـيف

يُصــادفْ ، في مــودّته ، اخــتــلالا

٧٢- وذي ظمـــأ ، وليس به حَـــيــاةٌ

تَيَــــــقَّنَ طولَ حــــامله ، فطالا

٧٣-تَوَهَّمَ كلَّ ســــابغـــة غـــديرًا

فــــرنَّقَ يَشْـــرَبُ الخَلَقَ الدخــــالا

ب (٦١ : ٧٣) ق (١)

تبنين الاستعارات المتعلقة بالسيف هنا من خلال تصورات ثلاثة :

(السيف عاشق) (السيف نار) (السيف ماء) . فتصور ملازمة ضرب السيف للرقاب يبنين من خلال تصور (العشق) ، فيبرر العشق ملازمة الاتصال . وعندما يسوغ الخوارزمى هذا الوصف يقدم لنا أساس الاستعارة بقوة : «السيوف توصف بأنها تعشق الرقاب ، لأنها أبداً تطلبها ، وإذا وجدتها اعتنقتها»(١) . وتصور العشق هذا يظهر من خلال هيآت أخرى غير ملازمة المعشوق ، منها (النحول) الذي يعود الحديث عن السيف من خلاله . وإذا كانت (الملازمة) قد نقلتنا من السيف إلى العشق ، وهو يقول في موضع آخر :

ســيــوفــه تعــشق الرقــاب فــمــا

يُبْـــخَـــزُ حـــتى اللقــاءِ مَـــوْعِـدُها

ب (١٤) ق (٣٥)

---

(١)الشروح : ٩٦/١ .

فإن (النحول) يعود بنا من العشق إلى السيف ، ثم يعود (الكمد) وهو الحزن مع تغير الوجه فينقلنا ثالثة من السيف إلى العشق . وفي كلٍ يتخذ من هيئة الأول دليلاً على الآخر ومن هيئة الآخر دليلاً على الأول ؛ فيتخذ من أصالة وجود كل مظهر من مظاهر الاستعارة في ركن من الأركان (السيف والعاشق) حجة على الطرف الآخر ليدخله في إطاره . فيكون النحول مسوغًا للكمد البادي على صفحة السيف لأنه لو لم يكن ناحلاً لما كان بتارًا وما عليه من دم غيّر لونه- كما يغير الكمد لون الحزين- دليل أصالة نحوله لكن الانتقال من مظهر (الملازمة) إلى مظهر (النحول) في إطار تصور العشق قد يعتريه شيء من عدم الاقتضاء ، فَلِمَ تحدث عن (نحول) السيف و(كمده) ما دام يواصل الرقاب ولا ينفك يلازمها؟ من ثم يتطوع البطليوسي بذائقته النقدية العالية إلى افتراض المسألة والإجابة عليها : «فإن قيل : كان يجب ألا يصفه بنحول ولا اكتئاب ، حين وصفه بمواصلته للرقاب ، لأن العاشق إنما ينحله حُبُّ من يهواه إذا تعذرّ عليه أن ينال منه أمله ومناه . . . فالجواب : أنه ليس كل عاشق واصل محبوبه ، ونال منه مراده ومطلوبه ، يذهب غرامه ، ويبين سقامه ، بل قد يكون عند ذلك أحرصَ عليه وأشد صبابة إليه»[1] ، وبذا يجتهد في إدراج هذا المظهر (النحول) مع المظهر الآخر (الملازمة) ضمن البنينة التصورية السابقة للاستعارة (السيف عاشق) ، وينتقل من حيز العاشق- بعامة- إلى حيز العاشق عندما يكون سيفًا :» ومع هذا فإن الرقبة التي يعشقها السيف ويجب مواصلتها إنما يلقاها مرة واحدة فقط ، وإنما يواصل مرة ثانية رقبة أخرى فعشقه أبدًا متصل لكثرة معشوقاته ، وليس يعشق رقبةً واحدةً يقضى منها لذّته ، فيذْهِبُ ذلكَ وَجْده ولوعته»[2] ومن ثم فالمسألة بالأساس فيما يتصور البحث مرجعها إلى التصورات الحاكمة التي يبنين السيف من خلالها وانتقالات الشاعر بينها .

لكن المعري ينتقل من هذا (النحول) الذي هو مظهر من مظاهر البنينة الأولى (السيف عاشق) إلى تسويغة من خلال تصور آخر للسيف قوامه أن (السيف نار) ؛ وبالتالي هو وَلَدُ النار ؛ نشأ فيها وطُبِعَ بها فورث عنها النحول والسُّلال . وبذلك يغدو

---

(١)الشروح :٩٧/١ .

(٢) السابق : ٩٧/١ ، ٩٨ .

(النحول) مظهرًا لتصورين استعاريين كل منهما قادر على إثراء تصوراتنا للشيء ، لأن كل تصور مبنين فإنما هو مبيت بصورة جزئية ، ويصبح الشيء غير مغلق عليه وحده بعيدًا عن تصورات أخرى تقتحمه ، وتقدم مظاهر متعددة لكل تصور .

أما البيتان (٦٨- ٧٠)فتحققان من تحققات التصور الاستعاري السابق (السيف ماء) ، من هنا يعتمد البيتان مظهرا (السراب- السيولة) ، يقول التبريزي معلقًا على البيت (٦٨) : «إذا سَلَّ سيفه ونظر إليه ظنّ أن بين السماء والارض سرابًا ، لأن السراب يشبه الماء ، والسيف برونقه يحاكي الماء»[١] . وتعليق البطليوسي على البيت يطابق فيه بين الاستعارة المقدمة والتصور الاستعاري نفسه . فضلاً عن تقديمه الاستعارة بوصفها تخييلاً للواقع المادي للشيء «السراب شيء لا يُتَحَصّل ، كما أن ما يُرَى على السيف من الماء شيء لا حقيقة له»[٢] .واعتاد ذهن الشراح هذه التصورات في عقدهم الشعري الضمني ، خاصة فيما يتعلق بالسيف وغيره من هذه الوحدات الموضوعية الدالة الرئيسية .

ولعل ما يؤكد حقيقة ما نرى أن المعري عندما قدم البيت (٧٠) الذي يقوم على تصور استعاري أساسي آخر ، ليس للسيف بل هو تصور للرعب بوصفة نارًا ، (الرعب نار) ، ولما كان الحديد مادة للسيف تجوز عليه الإذابة دون استعارة ، وإن دخل هذا حيز المبالغة عند إسناد الفعل إلى الرعب ، هنا ، وعند أدنى ملابسة استقبل الخوارزمي البيت في إطار التصورات الحاكمة للسيف ولم تستلفته بنينة الرعب ، وأول ما توجه ذهنه إليه هو التصور محل الحديث (السيف ماء) ، من هنا استحسن البيت ، يقول : «حسن وصف السيف بأنه يذوب ويتحول ماء ، لأنه يشبه بالماء»[٣] .

أما البيت (٦٥) فيقوم على اجتماع تصورين استعاريين فيتصور السيف في ضوء مفهوم الماء كما يتصور في ذات الوقت في ضوء مفهوم النار دون أن يعني ذلك نفيًا للآخر ، لنصبح أمام السيف في تصوره اللغوي بعيدًا عن واقعه المادي الذي يسمح للسيف أن يكون مجتمعًا للنقائض . والبطليوسي يثبت للمتنبى بيته الذي يقول فيه :

---

(١) الشروح :١/ ١٠٣ .

(٢)الشروح : نفسه

(٣) الشروح :١/ ١٠٥ .

تَـحْـــسَبُ الماءَ خُطَّ في لهب الـنــا
ر أدق الخـطـوط فـي الأحـــــــــراز

ويراه حاويًا لمعنى المعري ؛ للنقيضين اللذين أشار إليهما . «وزاد عليه زيادة مليحة لأنه شبه فرند السيف ووشيّه بالخطّ الذي يُكْتَب في الأحراز ، وخصّ الأحراز بالذكر لمعنيين ، أحدهما أن خط الحرز مختلط لا يقدر على قراءته ، فهو أليق بأن يشبه به فرند السيف ، والثاني أنه جعل السيف كأنه حرز يقي مَنْ تقلده ، كما يقي الحرز ، فأخذ ذلك أبو العلاء وقَصرَّ عنه كل تقصير»[1] . يبدو أن بيت المتنبي أكثر تعقيدًا من الناحية الاستعارية من بيت المعري ، إذ أخذ المتنبي هذين التصورين الاستعاريين نفسيهما ليعيد بنينتهما في استعارة جديدة ، فيبنين الماء نفسه بوصفه خطوطًا في لهب النار ، رغم أن الماء والنار أصلاً تصورات يمتاح منها ، واكتفى المعري بإثباتهما معًا في بيتــه الســابق . من هنا تقــدم المتنبي في هذا المعنى على المعــري في نظر البطليوسي . ولا يغيب عنا هنا أن البطليوسي هو مَنْ أثبت للمعري شيئًا من التفرد في البيت (٦٣) بقوله : «ولا أحفظ هذا المعنى لغيره»[2] ، عندما قدم المعري استعارته باعتبار الأبوة والوراثة في ضوء (السيف نار) . ومن هنا جعل له سُلالاً وسقمًا وَرِثه عن أمه النار .

أما قول المعري :

بَرٌّ وبَحْـــرُ مُـــبــــيْـــدُ لا تُحِسُّ بِهِ
ضَبَّ العَــرّارِ ولا ظبــيًــا ولا حُــوتا

ق (٦٧) ب (٨)

فالاستعارة فيه غير بعيدة عن نفس التصورات السابقة التي يبنين فيها تصور السيف الحاد المرهف من خلال الماء وربما أيضًا النبات ، سواء هذا في الصورة المتضادة للبر أو للبحر أو فيما يجمع بينهما (برٌ وبحرٌ) . والشُرّاح الثلاثة يقيمون فهمهم بناءًعلى تصور (السيف ماء) ، فهو يُشَبَّه بالبحر للونه و«بالماء يشبّه»[3] كما يقول

---

(١)الشروح :١/ ١٠١

(٢) السابق : ٩٨/١ .

(٣) السابق : ١٥٦٢/٤ .

الخوارزمي ، ويُشَبّه بالَبرِّ كما يقول البطليوسي «لخلوه من البلل (الصورة السالبة للماء) ، ولما فيه من الفرند المحاكي للسراب والخُضْرة المشبهة للنبات»[1] ويبدو أن التصور الثالث للسيف (السيف نار) يقف أيضًا في أعماق تلك الصورة ويظهر من خلال الوصف (مبيد) فهو مما لا يجوز على تصور الماء أو النبات ، ولعله هو مسوغ عدم وجود الحيوان أو النبت في ذلك البحر أو البر . إن التصور الاستعاري الحاكم هو مولد الصور الجديدة التي لا يحكمها سوى منطق اللغة .

وكذا عندما وصف المعري ثُلَم السيف- التي يمتدح من خلالها ، فما كان التثَلَمُ أو التَضَليلُ إلاّ لطول الضرب- لَمْ يَبْعُد عنه تصور الماء الذي يبنين الفرند من خلاله .

وحَـفَّـرَتْ فـيـه رُكْـبـانُ الرَّدى فُـقُـرًا

حَـــفْـــرَ ابن عـــادٍ لإيراد هَرامـــيـــتـــا

ب (١٠) ق (٦٧) .

فالحَفْر لم يكن يسيرًا إذ لم يُحَفِّر السيفَ ضربة أو ضربتان بل توالت عناقاته ، للجموع الغفيرة التي أهلكها (رُكْبان الرّدى) . ومعاناة الحَفْر لم ترد فقط من تشديد الفعل (حَفَّر) مع ركبان الرّدى بل أيضًا من فعل ابن عاد نفسه ، الذي كان يقال عنه أنه «كان يحفر لإبله بِظُفْرِه حيثما بدا له»[2] ، ولم تغفل الصورة هذا التقارب ، مبالغة في التقلل ، فحددت في الإبل بهراميت . وهي أيضًا تقدم ذلك التلازم الشهير بين السيوف والرقاب والذي يجد أبو العلاء وغيره في التعبير عنه (وقد قَدّمه أبو العلاء فيما مَرّ في صورة العشق) ويقدمه هنا ثانيةً لكن من خلال ورود (الأرواح/ الإبل/ رُكْبان الردى) للآبار . فتلازم الناقة والبئر هو تلازم السيوف والرقاب . ويظل مظهر الماء الذي يبنين الفرند من خلاله الأساس العام للصورة المقدمة ، إذ يلوح- أعني الفرند- لامعًا في هذه الآبار ، ويظل على الدوام شركًا لاصطياد أرواح الرّدى التي تأوي إليه لتشرب .

وثمة أبيات عدة للمعري تتوالى معًا تتجاور فيها التصورات الاستعارية التي يولد منها المعري صورة ، منها مثلاً قوله :

---

(١) السابق : ١٥٦١/٤ .

(٢) الشروح :١/ ١٥٦٦ .

٢٠- كـأن أراقـمًـا نَفَـثَتْ سـمـامًـا
علـيـه ، فـعـاد مُـبْـيـضّـا نحـيـلا
٢١- ومن تعلق به حُـمَـةُ الأفـاعى
يَعشْ ، إن فـاتَه أَجَلٌ ، عليـلا
٢٢- كَـانّ فِـرنْدَه ، واليـومَ حَـمْتٌ
أفَـاضَ بصُفْحـه سَـجْلاً سـجـيـلا
٢٣- تَرَدَّد مـاؤه عُلْوًا وسُـفْـلاً
وهَمَّ ، فـمـا تمكّن أن يسـيـلا
٢٤- أجـاد الهـالكيُّ به احـتـفـاظًا
فلـم يُطِق السُّـرُوبَ ولا الهـمـولا
٢٥- إذا مـا كـالئٌ الأضـغـان ، يومًـا
رآه رَعـى بـه كـلأً وبـيـلا
٢٦- يكاد سَنَاهُ يُـحْـرقُ من فَـراهُ
ويُغْـرِقُ مَنْ نجـا مِنْـه كُلُولا
ب (٢٠- ٢٦) ق (٦٣)

البياض في الأبيات (٢٠ ،٢١) صفة غلبت على السيف حتى أغنت الصفة عن الموصوف . منه قول في موضع آخر :

مِنْ كُلِّ أبيضَ مُـهْـتـزٍ ذوائِبُـهُ
يُمْسي ويُصْبحُ فيـه الموتُ مَسْئـوتا

ومن ثم يتـصـور فـرند السـيف (بيـاضـه) في ب (٢٠) من خـلال تصـور لِسُمِّ الأفعى . ويسمح هذا التصور نفسه بتجاوز المشابهة المظهرية (البياض) إلى تقديم المشابهة الدالة- أثر السُمّ ، كما سمح له أيضًا بتقديم استعارةٍ أخرى للسيف مفادها التعليل لدقته ونحوله .

أما الأبيات الثلاثة (٢٢- ٢٤) فهي صورة قوامها تصور (السيف ماء) وتحديدًا القوام على استعارة (البحر) السابق ذكرها في شعره ، لكنه هنا يتقدم بها خطوة أخرى من خلال تكييفات جديدة ، فتنتقل الصورة إلى حَيِّز يتفاعل فيه المستعار منه والمستعار له في مسافةٍ ما بينهما ، فيتنازع الرونق حالاه السابقان ، حال كونه (بحرًا أو

سيفًا) . إننا إزاء (بحر في السيف) أو (سيف هو بحر) . ثمة ماء يسيل على صفحة السيف ، لكنه لا يبلله (عدم البلل مستفاد من البيتين ٢٣ ، ٢٤ ، وهو شائع في أبيات أخرى) وثمة فرند ينصب من جانب إلى آخر فإذا به ماء يفيض ويموج على صفحته دون أن يغادر حَدَّه .

هذه الصورة تقوم في المنتصف فيما بين الشيء وتصوره الاستعاري أو بين المستعار منه والمستعار له فتعطى كلا الطرفين قدر ما تسلب من الآخر ، تقف بنا على حدود تصورات جديدة لا تخلص لشيء إلا لتصور الفن الذي يجاوز المألوف وينحرف عن المتوقع . وعندما تتعطل صفة السيف فإن التصور الاستعارى نفسه يظل يعمل عمله ويمارس وظائفه فتنتج آثاره رغم تعطل أساس تصوره كما في البيت (٢٦) فقد تحول السيف إلى الإصلاح (فراه : قطعه على جهة الإصلاح) ، وأصابه الكُلُول (كَلّ السيف إذا لم يقطع) . وإصلاحه هذا ضمينٌ بزوال فرنده ورونقه وبهائه الذي هو أساس تصور استعارتي الماء والنار ، رغم ذلك ظل التصورُ فاعلاً (يُحُرِقُ- يُغْرِقِ) . وإذا كان المعري قد قدم السيف بوصفه (مرعىً) قبل ذلك ، وهو تصور مبني على ما يُرى في السيف من الخُضْرة باعتبار (السيف نبات) فإنه يضيف إليه هنا عنصر (الهلاك) .

وتبدو الاستعارات المتعددة المتآلفة معًا لتكون مصدرًا عنه يصدر النموذج الشعري في المثال التالي أيضًا :

تَلَوّنَ للأقــران في هَبَـواتهــا
تَلَوُّنَ غُــول القَـفْـر للعاجـز المِجْعِ
تقـولُ بَدَا في سُنْدس أو مُـوَرّدُ
مِن اللِّبْسِ أو عَـصْبٍ يروقُكَ أو نِـصْعِ

ب (٤٥- ٤٦) ق (٦٢)

(سندس : ثياب خُضر ، العَصْب : ضرب من وشي اليمن ، نِصْع : الثوب الأبيض ، الهبوات جمع هبوة : وهي الغبرة) . يقول الشُرّاح : «هذا السيف يتلون ألوانًاعلى مقدار ما يقابل من الشمس أو غيرها فكأنه غُولُ يتلوّن» . . . . [فهو] يُرى حينًا كالنار أحمر ، وَمَرَّةً كالنبت أخضر ، وتارةً كالماء أبيض»[1] .

---

(١)الشروح : ١٣٦٠/٣ .

لقد اختصر المعري هذه المظاهر المتباينة التي هي تمثلات لتصورات استعارية عدة ؛ النار ، النبت ، الماء في الغول مصدر كل لون في البيت بما لا يلغي وجود أي لون إمكانية وجود اللون الآخر وبالتالي تصوره الذي يصدر عنه . وإذا كان الغول أصلاً من المستحيلات ، فوصفه وحاله من المهولات وهو ما يسحبه المعري على السيف ، فعدل عن الحرباء- التي تتلون ، وتتلون في شعره أيضًا-إلى الغول .

وكما يتحرك هنا في ضوء (عنصر أسطوري) يهيئ له ضَمّ هذه المفاهيم الاستعارية في ضوء دالٍ واحد ، يقدم النموذج التالي (النص اللغوي) بوصفه المؤسس الوحيد للمدلول :

٤٠- صَحِبْتُ إليكمْ كُلَّ أَطْلَسَ شاحبٍ
يَنُوط إلى هاديه أبيضَ كَالرَّجْعِ
٤١- عليه لباسُ الخُلْد حُسْنًا ونَضْرَةً
ولم يَرْبُ إلا في الجحيم من الصُّنْعِ
٤٢- وأَبْرَزَهُ منْ ناره القَيْنُ أخْضرًا
كأنْ غِيْثَ فيها بالتَّلَهُّبِ والسَّفْعِ

ب (٤٠- ٤٣) ق (٦٢)

(الرجع هو المطر وانتقل للغدير) ، ولباسُ الخُلد إشارةُ لما عَبَّر عنه صراحةً بعد ذلك ب (٤٦) بالسندس ، لما في الآية الكريمة ﴿عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ﴾ (الإنسان :٢١) من رَبْطٍ بين الولدان المخلدين ومظهرهم . وإذا كانت التصورات منفصلة في الأبيات (٤٠ ، ٤١) فإنه يعود ليجمعها معًا- النار والماء والخضرة- في البيت التالي (٤٢) . فيجعل الخُضْرة في صفحة السيف من شدة النار على معدنه (الحديد) ، مازجًا بينها في الشطر الثاني بأن يجعل خُضرة (النبت/ السيف) تمطر (الماء) بالتلهب (النار) .

(٣-٣-٢) المبالغة:

يقول ابن قتيبة : «تقول العرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكان ، عامّ النفع ، كثير الصَّنائع : «أظلمت الشمس به ، وكسف القمر لفقده وبكته الرّيح والبرق والسماء والأرض» . يريدون المبالغة في وصف المصيبة به وأنها قد

شملت وعَمّت . وليس ذاك بكذب لأنّهم جميعًا متواطئون عليه والسامع له يعرف مذهب القائل فيه . وهكذا يفعلون في كل ما أرادوا أن يعظموه ويستقصوا صنعته . ونيَّتهم في قولهم : أظْلمت الشمس أي : كادت تظلم ، وكسف القمر أي كاد يكسف ، ومعنى «كاد» هَمّ أن يفعل ولم يفعل»[1] .

بمثل هذا النظر خرجت المبالغة من حيز الكذب (الواقعي) إلى التعبير الفني ، فبين الشاعر والمتلقي عقد ضمني مؤسس على خصائص هذا النوع الأدبي محل التواصل (الشعر)- تقتضي بنوده اتفاقًا ضمنيًا حول طبيعة الشعر الفنية الخارجة على حدود مدارج القول المعتاد ومسالكه .

وفي تقديري أن ضيق أفق النقد في أحايين كثيرة إزاء قفزات مخيلة الشعراء الواسعة ، أو بمعنى أدق جرأتهم على إقامة علاقات جديدة بين مفردات تفارق مألوف الارتباط- عاق تطور الشعر بصورة واضحة واستنفد الجهد في نزالاتٍ كان في غنى عن الذلل إليها .

وبمثل هذا النظر أيضًا الذي يقيس التعبير الشعري إلى الحقيقة المادية تَفَرَّع النظر من المبالغة إلى التبليغ والإغراق والغلو وما إليه بناءً على قدر الإفراط في الصفة التي تُنّسَبُ للشيء . لقد تَحَّلَت الرؤية الخيالية المتضمنة في الرؤية العقلية الناقدة للفن مما أَخَّرَ تطور الشعر العربي لفترات بعيدة ، هذا فضلاً عن عصورٍ أخرى تحللت فيها الرؤية الناقدة نفسها .

إذا كان الحال أحيانًا كذلك في النقد فما بال الإبداع ، وهل يُقَدَّرُ له أن يكون بمعزل عن سلطة النقد وذوقه التقييسي لما يسمى بالحقيقة المادية؟ أين السقط من المبالغة ، وكيف اشتغلت داخله؟

لاينفك الحديث عن الشعر حديثًا عن المبالغة على الإطلاق خاصةً مع اقتران الكناية والمجاز استعارةً وتشبيهًا- في التصور النقدي العربي القديم- بالمبالغة[2] . ومن

---

(١)ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن . نشره : السيد أحمد صقر . الطبعة الثانية- دار التراث- القاهرة- ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م . ص١٦٧ ، ١٦٨ .

(٢) راجع في ذلك : د . جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي . دار المعارف مصر- [دون تاريخ] . ص٣٨٧ : ٣٩٠ .

ثم سنبحث في آلية من آليات عمل المبالغة في سقط الزند ألا وهي أسلوب الشرط وتحديدًا الشرط بـ«لو» ، وما يتراكب معها ؛ أعنى الأداة «لا» فتنتج أداة أخرى هي «لولا» . واعتمادًاعلى إفاضةأدبيات النقد العربي القديم في المبالغة وكذا الدراسات المعاصرة التي تناولتها بالفحص والتحليل والتعليق- لن نفيض فيها وإنما سنهتم بفحص آليات اشتغال هذه التراكيب الشرطية المؤسسة للمبالغة غالبًا . وبالتالي سندرس المبالغة- كمبدأ من مبادئ شعرية النص في سقط الزند- من خلال دراسة الجماليات التي ترسخ لها بعض الأساليب التي تتبدى المبالغة من خلالها .

في كل خطوة سنتحدث فيها عن الشرط بلو فعيننا على المبالغة ، ولن ندرس من العلاقات التي يؤسسها هذا الشرط إلا ما يتصل بالمبالغة من حيث الشيوع أو الأبنية الشكلية الخاصة التي ترتبط بها . ومن ثم يمكننا محاصرة بعض القوالب الصياغية التي تتلبسها المبالغة في سلوكها .

والجملة الشرطية مهيأة عن سعة- بتكاملها البنيوي لأداء وسلوك دلالي متميز يقوم على التكامل والاستقلال- لأداء معنى المبالغة . فهي «تمتاز بالتكامل البنيوي المُفْضي إلى التكامل الدلالي مما يؤهلها إلى الاستقلال النسبي في الخطاب ، بحيث تكون لها الطاقة الإخبارية التي تمكنها من افتتاح حَلَقَة الكلام وغَلْقها في نفس السياق»[1] . وبالتالي يمكن لها أن تحتل موقعًا بنائيًا مميزًا عن المكونات السابقة لها أو اللاحقة ، أيضًا هي ذات طبيعة تلازمية ؛ إذ تقوم على تلازم جملتين تسبقهما أداة الشرط ، يُنزّل الأول منزلةالسبب والثاني منزلة المسبب ؛ ومن ثم تسمح هذه العلاقة الثنائية بالمضاهاة والمقارنة والانفتاح على علاقة تتجاوز حد الجملة الواحدة .

على أن دراسة تروم التأسيس لأسلوبية المبالغة عليها أن تولي كبير عنايتها بسائر ما يقع في إطار العلاقات التلازمية بين الجمل وإن لم تكن شرطًا ،نحو قوله :

وقَدْ دَقّتْ هَوَاديْهنَّ حتى
كأنّ رِقابَهُنَّ الخْيزُرانُ

ب (١٤) ق (٣)

وغيرها من تلك الجمل التي لا تقتصر على جملة واحدة ، نحو :

---

(١) د . عبد السلام المسدي ، ومحمد الهادي الطرابلسي : الشرط في القرآن . ص ١٦٩

تكاد قِــــســـيُّـــةُ مِنْ غَـــيـــر رام
تُـمّـكـنُ فـي قُـلُـوبـهُـم الـنِّـبـــــــالا
تكاد ســـيـــوفـــهُ من غـــيـــر سَلٍّ
تُـجـــــدُّ إلـى رِقـــــابِـهـم انْـسِــــلالا
ب (١٢ ، ١٣) ق (١)

وتلك التي تتوزع المبالغة بمحدداتها على أكثر من جملة ، نحو قوله :

يُــحِــسُّ وَطْءَ الــرَّزايــا وهـــي نــازلــةٌ
فَــيُـنْهِبُ الجَـريَ نفْسَ الحـادثِ الـمَكِرِ
ب (٣٩) ق (٢)

أو قوله :

ضَـمُـرَتْ وشَـزَّبَـها القـيـادُ فَـأصْـبَـحَتْ
والطِّرْفُ يَرْكُضُ في مَــســـابِ الأرْقَمِ
مِنْ كل مُـعْطِيَــة الأعنَّة ، سَــرْجُــهـــا
تَرْقَى فـــوارِسُــــهـــا إليـــه بِسُلَّمِ
ب (١٧ ، ١٨) ق (٧) .

لكن الداعي الرئيس لبحث هذا الوجه من وجوه الشرط (لو- لولا)[1] هو

---

(١) تعقد لو السببية والمسببية بين الجملتين بعدها ، فتقيد الشرط بالزمن الماضي وتفيد الامتناع علي أنحاء . (حول وجوه لو ، يراجع مغني اللبيب لابن هشام . جـ١- ص٢٨٤ : ٣٠١) . كما ترد شرطية تقيد الشرط بالمستقبل إلا أنها لا تجزم ، وترد أيضًا حرفًا مصدريًا بمنزلة أن ، إلا أنها لا تنصب ، وورودها مصدرية محل خلاف ؛ إذ يعتبرها البعض شرطية أيضًا ، وكذا تكون للتمني علي اختلاف أيضًا ؛ إذ يعتبرها آخرون لو الشرطية أشْربت معنى التمني . وأيضًا اعتبروها للعَرْض شريطة اقترانها بالفعل مباشرة .

أما لولا فهي حرف امتناع لوجوب إذ «أنها في بنيتها متولدة عن نفي لو التي هي حرف امتناع لوجوب ، أي امتناع الطرف الثاني من القضية وهو الجواب لوجود الطرف الأول منها وهو الشرط» .

(انظر : د . عبد السلام المسدي ، ومحمد الهادي الطرابلسي : السابق . ص٨٠)

وهي أيضًا تفيد كلاً من التحضيض والعرض والتوبيخ والتنديم وكذا الاستفهام عن قلة .

حدسنا المبدئي بشيوع الشرط بعامة في الديوان ، وبلو على وجه الخصوص ، وارتباط ذلك بالمبالغة على طريقة المعري في التعبير عن أشيائه وتصوير قيمه . فاخترنا هذه الشريحة الكبرى من أنماط التعبير عن الشرط ، الذي نراه مظنة الارتباط بالمبالغة .

وتأتي لو لتعبر عن (أ) امتناع لامتناع في غالبية الاستخدام .

(ب) الشرط في المستقبل في نماذج أخرى غير قليلة .

ويقتضى الامتناع لامتناع الركون إلى مفردات وعلاقات لها طابع القوة والبروز أو بمعنى آخر التناهي في الصفة فيما تشير إليه ، ليحمّل عليها مبالغاته . على أن دخول (لو) الامتناعية يجب أن يُنظر إليه بعين أخرى ، حيث تدخل لتربط الخيال الشعرى المحلق بأرض الإدراك المادى ، فتعلق الجواب الممتنع عادةً على شرط سابقٍ ، ليكون بمثابة الاحتراز على طاقة التخييل .

وهي لازمة من لوازم المبالغة شأن أشياء أخرى من مثل (قد) الاحتماليّة و(كاد) وما شابه ذلك من تقريب ، فالمسألة بين الواقعي والمتخيل حاضرة دائمًا ، ويسعى النص الشعرى إلى التوفيق بينهما دومًا بما يشير إلى المقاربة .

وفي النمط الآخر الذي يعبر عنه الشرط بلو -(الشرط في المستقبل)- تتخلى دلالته عن محاولة هذا التقريب فتنفتح الإمكانية بشكل أوسع على المبالغة لإمكانية حدوثها وإن أقتضت شرط المستقبل .

ولما كان الربط بلو يقتضي تركب القضية من مقدمتين أولاهما علة للأخرى ، وكانت الدلالة على الامتناع تقتضي تعطل النتيجة أو وجوبها لتعطل العلة(*) . ولما كان الحال هكذا كنا دائمًا على موعدٍ مع فعلٍ للشرط ممتنع إما عقلاً على الغالب الأعم في سقط الزند ، أو عادةً في بعض النماذج ، ومن قبيل الممتنع عقلاً :

- وَلَوْ أنَّ السحاب هَمَى بعقلٍ
لما أرْوى مع النَّخْل القَتَادا

(*) لم ترد (لو) دالة على (الوجوب لوجوب) على الإطلاق وجاءت مرة واحدة حرف امتناع لوجوب وهو قوله :

ولو لم ألْفَ غيرك في اغترابي   لكان لقاؤكَ الحظَ الجزيلا

ب(٣٦) ق (٦٣)

- ولو أَعْطى على قَـــدْرِ المعـــالي

سَـقَى الهَـضَـبَـاتِ واجَـتنَبَ الوِهَادا

ب (٤٩- ٥٠) ق (٣٣)

حيث يعتذر لخاله عن قلة المال بقناعته واستغنائه عن الجميع وبأن الرزق لو كان يوزع على الحجا لما سقى المطر الشوك كما يسقى النخيل لتفاوت مكانتهم ولنفس المبدأ لما سقى الوهاد كما يسقى الهضاب . ومنه نماذج تترى منها :

ولو أَنَّني في هالة البَـــدْرِ قـــاعـــدُ

لما هاب يوْمِي رِفْـــعـــتي وجــــلالي

ب (٥١) ق (٥٨)

فلو خَـــبَـــرَتْهُمُ الجَـــوْزاءُ خُـــبْـــري

لما طَلَعتْ مَـــخـــافَـــةَ أنْ تُكادا

ب (٩) ق (١٧)

فلو نطق الماءُ الَّنمِـــيْـــرُ مُـــسَلِّمًـــا

عليـــهنَّ ، لم يَرْدُدْنَ رَجْعَ ســـلامِـــه

ب (٣٩)ق (١٥)

رأيتْكَ ســـاخِنًا مـــا جـــاء عَـــفْـــوًا

ولو جـــادَتْكَ بالذَّهَبِ العِـــهـــادُ

ب (٣٨) ق (٦)

وأنَّـــكَ لـــو تَـــعَـــلَّـــقَـــتْ الـــرَّزايـــا

بِنَعْلِكَ مـــا قَطَعْنَ لهـــا قِـــبـــالا

ب (٧٦) ق (١)

فالشرط في النماذج ممتنع (عقلاً) ودخلت (لو) عليه لتخفف من حدته التخييلية . على أن درجة أقل حِدّةً ومبالغة يمتنع فيها الفعل(عادةً) كما يقول البلاغيون : كما في قوله .

فلو أنَّ عَـــيْني مَـــتّـــعَـــتْـــهـــا بِنَظْرةٍ

إليكَ الأمـــاني مـــا حَلَمْتَ بغـــائل

ب ٣١ ق (٤٩)

فالامتناع على سبيل العادة يجسد الشوق المتجدد إلى المخاطب بعد أن قال :
وكذا قوله :

فليت الليـــالي ســـامَـــحَـــتْني بناظر
يَرَاكَ ، وَمَنْ لي بالضَّـحى في الأَصـائِلِ
ب (٣٠) ق (٤٩)

وكذا قوله :

لو غِـبْتَ شَـهْـرَك مَـوْصُـولاً بتـابعِـه
وأُبْتَ لانْتَـقَلَ الأَضْـحى إلى صَـفَـرِ
ب (٧٣) ق (٢)

يُخْرجُ الممكنَ في الشرط مخرج الممتنع– عادةً–ليكون الشرط الممتنع أشد وقعًا .
وكذا قوله :

ولو نال ذو القَـرْنَينْ مـا نِلْت من غِنىً
بنى السَّـدَّ من ذَوْبِ النُّضـارِ وسـامِـه
ب (١٩) ق (١٥)

فـأنزل ذا القـرنين الذي ملك الشـرق والغـرب دون المخـاطب في الغنى ، وامـتنع بذلك أن يحوز (عادةً) ما حاز المخاطب من المال ، وعلى أساسٍ من ذلك عاد ليحاول تسويته فقلب المشبه به مشبهًا والمشبه مشبهًا به مبالغة في حيازة المشبه للصفة أو لوجه الشبه ثم أتبع ذلك بجملةٍ حجاجية (بنى السد من ذوب النضار) ممارسًا بذلك على الحدث التاريخي سلطة التعديل من الحديد إلى الذهب .

على أن طاقة الامـتناع تزداد من خـلال عـلاقات الإسناد الداخليـة في جـملة الشرط نفسها ، عندما يعتمد اللعب اللفظي ليباعد ما بين المسند والمسند إليه :

ولو نَشَـدتْ نَعْشـا هَنـاكَ بَنَاتُـه   لماتتْ ولم تَسْمَعْ له صوتَ مُنْشد
ب(٣٥) ق(٨)

ولو تأتي لِنَطْعها حَمَـلُ الشُّهـبِ   (م)   تَـرَدّى عـن رأسِـه الشَّرَطـانِ
ب(٣٠) ق(١٤)

أو أراد السّماكُ طَعْنًا لهـا عـادِ   (م)   كِسِيرَ القَنـاةِ قبْـلَ الطِّعـانِ
ب (٣٠) ق(١٤)

أو رمَتْها قَوْسُ الكواكبِ زال العَجْسُ (م) منهـا وخانَهـا الأبْهَـران
ب(٣١) ق(١٤)

أو عصاها حوتُ النّجـومِ ، سَقَاهـا حَتْفَـهُ صامِـدٌ من الحَدَثـانِ
ب(٣٢) ق(١٤)

على أننا نقرر أن الشرط في المستقبل مع التعبير بتلك العناصر التي تحمل المبالغة في ذاتها- هذا الشرط يُخْرج الممتنع مخرج الممكن ، ويصير الحديثُ عن الممتنع حديثًا عن الممكن على وجهِ يقيني ، فقط ، يتعلق حدوثه بشرط الزمن :

وأقـسم : لو غَـضِـبْتَ على ثبـيـر
لأزْمَعَ عن مَـحِلَّتِـه ارْتِحـالا
ب (٦٠) ق (١)

لقد غدت طاعة الطبيعة الصامتة في موضع يجاوز الشك والمراجعة بحيث يمتثل الجبل لغضب الممدوح فينقلع عن موضعه .

وقوله :

- ونَبّـالةٍ من بُحْـتُـرٍ ، لو تَعَـمَّـدوا
بـليـلٍ ، أنـاسِـيَّ الـنـواظـر لـمْ يُخْـطـوا
ب (٣٦) ق(٦٨)

فالجواب متعلق بالشرط ، وعلى الرغم من المبالغة الخارجة مخرج (الإغراق)- حيث يكون الوصف المُدَّعى ممكنًا عقلاً لاعادةً فإن الأمر لا يحتمل شيئًا من الشك أو التقريب ، حتى (لو) الداخلة هنا والتي تعمل عمل الامتناع في نماذج أخرى تتخلى عن دلالة الامتناع لتثبت الاقتران بين الفعليين .

وعندما يقول :

- ولو مَـرّت بخـيـلك هُجْنُ خـيـلٍ
وَهَبْن لِعُـجـمـهـا نَسَـبًـا فـصـيـحـا
ب (٤١) ق(٥)

يُمْنح النسب الصحيح الأصيل للخيل الهجينة بمجرد لقاء خيلك العتاق الأصيلة في عربيتها . الأمر ممتنع عقلاً ولولا تقلل من حِدّة التقرير هنا على الإطلاق ، فقط ، تحيل الأمر إلى شرط الحدوث في المستقبل . والسياق هنا فقط هو ما يخفف

من غلواء الادعاء بأن مجرد اللقاء يقوم مقام النسب الصريح ، باشتمال البيت على تشبيه ضمني يجعل نوال الخير من لقاء الممدوح بمثابة اكتساب النسب الصحيح للخيل الهجين هذا فقط من مجرد لقاء خيل الممدوح .

وغالبًا ما يؤدي الشرط بـ(لو- لولا) وظيفةً برهانية به يتقدم النص على طريق إثبات الصفة . وغالبًا ما يرافق هذه الوظيفة الدلالية بناء خاص للبيت تحل فيه جملة الشرط في الشطر الثاني من البيت وتحتله كله بحيث تصبح (لو) هي نقطة بدايته :

ترى ما نالت الأضياف نَزْرًا
ولو مُلِئتْ من الذهب الجِفَانُ
ب(١٨) ق (٣)

رأيْتُكَ ساخِطًا ما جاء عَفْوًا
ولو جادَتْك بالذهب العِهاد
ب(٣٨) ق (٦)

وذِكْرُكَ يُذْكي الشوقَ في كُل خاطِرٍ
ولو أَنَّهُ في قَلْبِ صَمّاءَ جَلْمَدِ
ب(٥١) (ق(٨)

وليس بجازٍ حَقَّ شُكْراك مُنْعِمٌ
جعل الدُّنْيا قَضاءَ ذمامه
ب(٤) ق(١٥)

ولا أُتِّقلُ في جاهٍ ولا نَشَبٍ
ولو غُدِدْتُ أخًا عُدْمٍ وإدْقاع
ب(٢٥) ق (٣)

وليس يُزاد في رِزْق حَريص
ولو رَكِبَ العَواصِفَ كي يزادا
ب(٤٦) ق(٣٣)

أهوى لجَرَّاك السّماوة والقطا
ولو أن صِنْفَيْهِ وُشاةٌ وعُذّالُ
ب(٤) ق(٥٩)

ومــــاءُ بلادى كـــــان أنْجَعَ مَـــــشْـــــرَبًا

وَلَوْ أنّ مــاءَ الكَرْخ َصِـهْـبــاءُ جِـرْيالُ

ب(٤٣) ق(٥٩)

ويــأبـــي ذُبـــابُ أن يـــطُـــورَ ذُبــابَـــةُ

ولو ذاب من أرجـــائه عَـــمَلُ الرُّضْع

ب(٤٤) ق(٦٢)

ترى آلهَـــا في عَـــيْنِ كُلِّ مُـــقـــابِلٍ

ولو في عـــــيـــــون النازيات بأكْـــــرُعِ

ب(٤١) ق(٦٦)

يرد المعنى مكتملاً تمامًا في الشطر الأول ، أما الشطر الثاني فلا تحتله إلا جملة الشرط فقط . (وردت لو في بداية الشطر الثاني المستقل تمامًا بالشرط في عشرة أبيات من بين (٣٧) سبعة وثلاثين بيتًا جاء فيها (لو) في غير بداية البيت نفسه ، وهو ورود كبير إذا نظرنا لإمكانية ورودها في مواقع البيت الأخرى) .

وتتأتى هذه الوظيفة البرهانية من خلال انزواء الشرط في بؤر الدلالة الهامة في الجملة الأولى وليس من اللازم أن يكونا ركنا الإسناد الأساسيين . لم يُتخير من المجال نفسه عناصر أخرى أكثر اكتنازًا بالسمات الدلالية الأساسية المختارة ، ويعود الشرط فيجري علاقة ربط هذه الأركان الجديدة المثالية- والأركان الأولى .

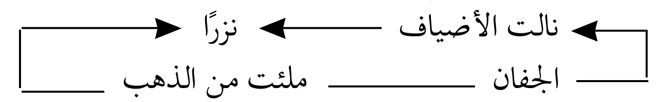
ومن ثم سنعيد النظر في بعض الأمثلة السابقة :

تـرى مــــا نالت الأضــــيـــــاف نزرًا

ولـو ملئت من الذهـب الجـــــفـــــان

ب (١٨) ق (١)

لما كان نوال الأضياف بحيث تملأ لهم الجفان ، وكان مدار البيت على النظر إلى ما أعطوه بعين القلة ، كان النظر إلى عطائهم على أنه لو كان (ذهبًا) لما كفى المُعطى ولما أَشْبَعَ رغبته في العطاء . وبذا يتوجه الركنان (ملئت- الجفان) في الشطر الثاني إلى الركنين (نزرًا- نالت) في الشطر الأول .



رأيتك ساخطًا ما جاء عفوًا

ولو جادتك بالذهب العهاد

ب (٣٨) ق (٦)

فهو يسخط ما يجيء عفوًا في الشطر الأول ، حتى لو كان ذهبًا في الشطر الثاني وعفوية الشطر الأول تمثلت في عفوية المطر (العهاد) في الشطر الثاني وتوزيعها الخير على الجميع أينما تمطر .

وماء بلادي كان أنجع مشربًا

ولو أن ماءُ الكَرْخ صهْباءُ جريال

ب(٤٣) ق (٥٩)

ماء بلادي ← أنجع مشربًا

ماء الكرخ ← صهباء جريال

الأفضلية دومًا لماء بلادي ، (فماء الكرخ) متضمن في أفعل التفضيل (أنجع) باعتباره داخلاً في جنس المفضل عليه المحذوف . والصهباء والجريال أنماط مثالية لنجاعة المشرب ، تتغير ليتقرر على أنقاضها تفوق ماء البلاد .

ترى آلهًا في عين كل مقابل

ولو في عيون النازيات بأكْرُع

ب (٤١) ق (٦٦)

في عين ← كل مقابل

عيون ← النازيات بأكْرُع

تتحقق الدقة والصِّغَر في عين النازيات بأكْرُع ، بما يدل على حِدّة البصر المقررة في الشطر الأول .

إن مجرى الكلام في تلك النماذج التي يستقل فيها المعنى ، ثم يتلوها معنىً آخر قائم على (لو) أو (لولا) يدور على أداء العبارة الشرطية لغاية برهانية يتوصل بها إلى الاحتجاج للمعنى السابق . وسلوك المعنى هنا على التذييل والتوليد ، فلا نعدم الاطراد الواسع لاقتران أداة الشرط هنا بالواو أو الفاء فتتمدد الجمل :

ولاحت من بُرُوج البَدْر بُعْدًا

بُدورُ مَهًا ، تَبرّجها اكْتنان

فلو سـمح الزمـان بهـا لضَنّتْ
ولو سَـمَـحتْ لضَنّ بهـا الزَّمـان
ب (٣ ، ٤) ق (٣)

فمدار البيت الثاني على المعنى الأول (تبرجها اكتنان) ، فلمّا جمع لها في البيت الأول (البخل والوصل) معًا في مركب أسمى يحمل تناقضًا في المستوى المادي الواقعي عاد في البيت التالي ليحرك هذا التناقض القار نحو التفاعل فيجعل الظهور والخفاء قريني الامتناع الصادر عن الزمان في الشطر الأول أو عنها في الشطر الثاني .

هذه الوظيفة البرهانية نفسها نكاد نلمحها في التعريف التالي للمبالغة ، فالمبالغة «وهي أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعره ، لو وقف عليه لأجزاه ذلك في الغرض الذي قصده ، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له»[1] فالأشطر الأولى فيما لدينا تقدم محتوى إعلاميًا ما يجزئ بوجوده ، غير أن الشرط يأتي ليزيد في المعنى المقدم سلفًا فيبالغ في تثبيته بنفي عناصر أخرى ممكنة أوحتى غير ممكنة لكنها قابلة للافتراض تخيلاً ليقطع على المعنى الأوّلي المقدم سائر الطرق إلا الثبوت والقرار .

تراكيب الشرط بلو في سقط الزند :

باعتبار الشيوع سننظر للأداتين لو ، لولا معًا باعتبار الأخيرة مركبة من (لو+لا) بوصفها أداة امتناع لوجوب واللافت على العموم هو الورود التالي :

لو = ٩٧ بيتًا/٩٩ تركيبًا   لولا = ٢٨ بيتًا/٣٠ تركيبًا

مجموعهما = ١٢٥ بيتًا/١٢٩ تركيبًا

(نستثني من ذلك نماذج أربعة وردت فيها (لو) للعرض في واحد وللتمني في ثلاثة)

فالمجموع إذن = ١٢١بيتًا ، ١٢٥ تركيبًا ، خلصت فيها لو ولولا إمّا للشرط في المستقبل أو للامتناع . وهي نسبة غير قليلة للورود سواء على مستوى أبيات الديوان كله أو على مستوى أدوات الشرط نفسها .

فعلى مستوى الديوان لدينا (١٢١) بيتا من أبيات الديوان (٢٢٦٧) ، أي بواقع =

(١) د . بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية . ص٨٧ .

٥ .٢.٠٪ من أبيات الديوان تحتوى على الأداة لو (وأحيانًا لولا) كأداة للشرط .
– وهي نسبة مرتفعة أيضًافي ضوء إمكانية الشرط مقارنة بسائر الأدوات الأخرى .
–وبالنظر إلى تراكيب الشرط في الديوان ، التي يحصها د . ممدوح عبدالرحمن[١] بمائتين وأحد عشر تركيبًا شرطيًا (٢١١) فإن الشرط بلو (ولولا مأخوذة في الاعتبار) ، يحتل نسبة مرتفعة للغاية ؛ تبلغ لدينا (١٢٥) بيتًا من المجموع (٢٢٦٧) ، أي بنسبة تبلغ ٥٩٪ .

هذا خاصةً إذا احتكمنا إلى اطرادها في نموذج لغوي آخر هو القرآن الكريم ؛ إذ تبلغ نسبتها (١٤,٣٥ لو + ٥,٣٦ لولا = ١٩,٧١٪) بين أدوات الشرط الأخرى .

وإذا ما فرقنا التراكيب الشرطية (بلو) التي تنصرف إلى الشرط في المستقبل عن تلك التي للامتناع ، كان تواتر تراكيب الشرط في المستقبل = (٢٢) تركيب . وكان لدينا (٠٣) تركيب خاص بالامتناع يتوزع بين (امتناع لامتناع– وجوب لامتناع– امتناع لوجوب) . إذن أكثر من ٤٪ من أبيات الديوان فيها دلالة الامتناع .

أما لولا التي هي حرف امتناع لوجوب ، فقد وردت نماذجها في ستة وعشرين بيتًا بواقع (٣٠) نموذجًا إذا أخذنا العطف في اعتبارنا ، وتفصيلها على النحو التالي :
– لولا في بداية البيت تمامًا(١٧) ورودًا ، أي بنسبة (٥٦٪) .
– لولا في بداية الشطر الثاني تمامًا (٧) مرات ، أي بنسبة (٢٣٪) .

وانصرفت لولا تمامًا إلى الامتناع دون دلالتي التحضيض والعرض أو التوبيخ والتنديم .

موقع (لو– لولا) من بناء البيت .

أولاً : لو ، لولا في بداية البيت تمامًا = ٧٣ مرة
ثانيًا : لو ، لولا في غير بداية البيت = ٥٢ مرة
أ– في بداية الشطر الثاني تمامًا= ٢١ = ١٧٪
ب– في غير بداية الشطر الثاني أو الأول = ٢٦ = ٢٠٪

ومن ثم نلحظ أن (٧٣) نموذجًا من مجموع (١٢٥) نموذج ، أي بنسبة تبلغ ٥٨,٤٪ من نماذج (لو–لولا) تأتي في بداية البيت تمامًا . ولو أنها كانت مفردة سالبة

---

(١) راجع : ممدوح عبد الرحمن : نظام التراكيب وخصائصها في سقط الزند ص٢٩٠ .

في علاقاتها التركيبية التي تؤسسها مع العروض لكان احتمال ورودها لا يتعدى ١٠٪ (باعتبار البيت يحتوي على عشر مفردات في المتوسط) ، لكن ما يبدو هو أن وظيفتها النحوية تنسق لها في الغالب مجيئها في بداية الشطر ، وربما اقتضى هذا الحرصُ على استقلالية البيت .

ورؤيتنا قائمة على أن ما توفره (لو) من صيغة قالبية يؤهل للاطراد على نحو يسمح بتواز نحوي في إطار هذه الأداة وملحقاتها ؛ فعل الشرط وجوابه ومتعلقاتهما ليحتل كتلةً إيقاعيةً مقدارها البيت كاملاً أو الشطر كله شريطة أن تكون (لو- لولا) هي نقطة انطلاق كل من الإيقاع والنحو :

- ولو شمسُ الضُّحَى قدرت لعادت

مُشَرِّقَةً إذا رَأَت الزّوالا

ق(١) ب(٥٠)

- ولولا قُدُومُك قّبْلَ النَّحْر ، أخّرَه

إلى قُدُومِك أَهْلُ النَّفْع والضَّرر

قَ(٢)ب (٧١)

فعندما يُبتدأ البيت بلو أو لولا فإنه غالبًا ما يمتليء بمكونات التركيب الشرطي كاملاً ، ليتحقق للبيت وحدته النحوية المستقلة كتركيب شرطي . وفي ضوء ذلك سنقوم بفحص ارتباط الوقف العروضي (وقفة الشطر) بالوقف الدلالي (الوقف عند ركن الشرط) . وهنا نلحظ وجود الوقفة الدلالية بين جملة الشرط وجملة الجواب ، متآذرةً مع الوقفة العروضية بين الشطرين وهو ما تحقق في (٢١) بيت من (٥٤) لم يرد فيهم البدء بلو . (دون لولا حيث تشترط اسمًا مرفوعًا بعدها مما يؤثر على البناء النحوي ، فلا يسمح بامتداد للشرط كما تتيحه لو فتسارع بورود الجواب ، هذا إضافة لاتصالها أحيانًا بالضمير الظاهر ، مثل لولاك) .أي أن نسبة تبلغ (٢١) بيتًا من مجموع (٥٤) ، أي بنسبة تبلغ ٣٨٪ من نماذج البدء بلو ، تآزر فيها العروضي مع الوقف النحوي ، وهو أمر يشير إلى تفاعل (النحو- العروض) ؛ فالوقف العروضي يحاول أن يستقطب الوقف النحوي نحوه ، كما يحاول النحو أن يتوقف عند نهاية العروض (أعني نهاية الشطر الأول) . على أن تآزر النظام النحوي للبيت مع نظامه العروضي يمكنه أن يكسب بعض المفردات موقعًا خاصًا ، إذا ما خالفت هذا النمط

الشائع ؛ كما في كلمتي (هنالك ، بأخفاقها) في المثالين التاليين :

- لو أنّ بَيــاضَ عَــيْن المَرْء صُــبْحُ/

هنالك// مــا أضــاءَ بـه السَّــوادُ

ب(٣٤) ق(٦)

- ولو وَطِئَتْ في سَــيـرْها جَـفْنَ نائم/

بأخـفـافـهـا// لمَ ينْتَـبِـهُ مِنْ مَنامِـه

ب(٣٤) ق(١٥)

فالوقف العروضي يرشح لوقف دلالي آخر ، والشطر الثاني لو تجاوزنا الكلمات محل النظر وبدأنا بالجواب لما اختلت على الإطلاق دلالة التركيب ، لا بمعنى الاستغناء عنها ولكن بمعنى كونها فضلة دلالية . وبذلك تصبح (هنالك ، بأخفافها) كل منهما محصورة بين وقفين كبيرين (وقف عروضي دلالي بعد الشطر الأول ، وآخر دلالي قبل جملة الجواب) .

وبهذا يبرزان بوضوح لتعود «هنالك» على الموضوع الذي يرتبط بها البيت- تلك المفاوز المظلمة- خاصة مع وجود هذه الصورة المنشأة الجديدة التي يرجعها إلى موضوعها الأكبر والممتد عبر عدة أبيات . وفي البيت الآخر يكرس بقوله «بأخفافها» شدة خفتها عندما يستحضر للنص (الأخفاف) أداةً للوطء والسير لعظمها ، ثم ينفي كل هذا بعد ذلك لكونها لم توقظ من تطأه . وبهذا يوطئ تآزر النحو والعروض لبروز هذه المركبات داخل البيت من خلال ما يتيحه هذا التآزر من وقف . وهذه الآلية المطردة التي تأتي بلو في بداية البيت ليستقطبه الشرط ، نلحظها حتى في بعض الأبيات التي ترد فيها لو في غير البداية تمامًا . إذ يبدأ البيت بمفردات تشغل البنية العروضية وتتضائل قيمتها الدلالية نحو قوله :

- ولـو أن الـريـاح تـهـب غــــربًا

وقلت لهـا : هلا ! هبت شـمـالا

ب (٥٦) ق (١)

- وأُقْسِمُ ، لو غـضـبتُ على ثبـيـر

لأزمع عن مـحلتـه ارتحـالا

ب(٦٠) ق(١)

- أجل ، ولو أن علم الغـــيب عندي
لَقُلْتُ : أفَـدْتني أجـلاً فَـسـيـحـا
ب(٤٥) ق(٥)

ويختلف الحال في أبيات أخرى رغم توارد (لو) بعد كلمة واحدة ، إلا أنها كلمة محورية في البناء النحوي للبيت نفسه ، ولذا تأتي الجملة الشرطية كلها لتعلق عليها وتصفها :

أ- منازلُ ، لو رُدَّ الحِـمَـــامُ بِعــزّةٍ
لما رِيعَ من يَحْـتلُّهـا من حِـمَـامَـةِ
ب(٩) ق(١٥)

ب- وأعْيَسَ ، لو وافى به خُرْتَ مِخْيَطٍ
لأنْفَـذَه ، من ضُـمـرِه وانْهِـضـامِـه
ب (٣٦) ق (١٥)

جـ- وخطيْـبًـا ، لو قـام بين وُحُـوش
عَلِّمَ الضَـــاريات بِرَّ النِّقــــاد
ب (٢٦) ق (٤٣)

د-ومَـــــراثٍ ، لـو أنَّهـنَّ دُمُـــوعُ
لَمحَــوْنَ السطور في الإنشـــــاد
ب (٥٣) ق(٤٣)

هـ- وخـيـلاً ، لو جَـرَتْ والرِّيحَ شـأْوًا
ظَنَنَّا الرِّيحَ أوثقــهـا إســـارُ
ب (٣٤) ق (١٤)

في النموذج (أ) لَمّا بدأ في البيت (٦) ق (١٥) يمدح علو مكانة المخاطب فَصّل بعد ذلك ببيتين يعملان دلاليًا على المفعول به ب (٧ ، ٨) وعاد في البيت (٩) السابق ليذَكّر بالموضوع (منازل) ليبني عليه صورةً جديدة . والنموذج (ب) ٣٦ ق (١٥) سياقه مدح أبو القاسم أحمد بن جلبات حيث انتقل للحديث عن سيره إلى هذا الرجل الذي يُدْعى «سعيد» لمحاربته (بعيس) فَصَّلَ القول فيها في الأبيات (٣١ :

٣٤) ، ولّما فَصَّلَ بحديث عن الفرس في البيتً (٣٥) وأراد العود إلى العيس في البيت (٣٦) كررها في أولً البيت ليقدم وصفه له بعد ذلك على امتداد البيت من خلال الشرط بلو . وتصبح العلاقة النحوية هي الرابطة الأولى بين هذه الكلمة- الموجودةفي أول البيت- وجملة الشرط بعدها ، فتكون الكلمةُ حلقة في شبكة سابقة ، ولو وما بعدها كشف عن ماهية هذه الحلقة بما يدمجها في نسيج الشبكة كلها . فالنموذج (جـ) ق (٤٣) ب (٢٦) يندرج في شبكة يبينها المخطط التالي :

ب (٢٣) قصد الدهر (من أبي حمزة الأوّاب) ← مولى حجىً

← وخدن اقتصاد

← وفقهيًا أفكاره . . فالعراقي بعده . .

← وخطيبًا لوقام بين وحوشٍ عَلَّم الضاريات برّ النَّقاد .

وكذا اندراج النموذج (د) ق (٤٣) ب (٥٣) .

ب (٥٢) فاذهبا خير ذاهبين حقيقين بـ- سقيا روائح وغوادي- ومراثٍ لو أنهن دموع لمحونَ السطور في الإنشاد

أما النموذج (هـ) ق (٣٤) ب (١٤) فهو كما يلي :

ب (١٣) إلامَ تكلفُ البيدَ - المطايا بعزم لا يقر له قرار

- وخيلاً لو جرت والرّيحَ شأوًا ظننا الريح أوثقها إسارُ

ف (خيلاً) معطوف على «المطايا» ؛ أي تكلفُ قطع البيد المطايا وخيلاً .

فإذا ما عدنا إلى نماذج لو- الواردة في بداية البيت تمامًا- والمتمحضة للامتناع أو الشرط في المستقبل نجدها (٥٤) أربعة وخمسين نموذجًا ، فيها (٢٢) اثنين وعشرين نموذجًا يتآزر فيها الوقوف العروضي مع الوقف الدلالي ذلك القائم بين جملتي الشرط والجواب ، أي بنسبة ٤٠ .٧٪ ومنها :

- ولو أنِّـي حـــبـــيبُ الخُلْدَ فَـــرْدًا

لما أحــــبـــبتُ بالخُلْدِ انفـــرادا

ب (١٨) ق (٧)

- ولو عـــرفَ الإنســـانُ مـــقـــداره

لم يَفْـــخـــر المولى على عَـــبْـــدِهِ

ب (٢٠) ق (٤٤)

- ولو أنَّ السـحـاب همى بعـقلٍ

لما أرْوَى مع النخـيل القـتـادا

ب (٤٩) ق (٣٣)

- ولو لم ألقَ غَـيْـرَكَ في اغْـتِـرابي

لـكان لِقـاؤك الحظَّ الجـزيـلا

ب (٣٦) ق (٦٣)

فالنسبة وإن لم تنتصف أو تجاوزه هي نسبة كبيرة- خاصةً إذا ما نُظِرَ إليها بعيدًا عن الوقف العروضي والنحوي ، حيث يمكن الوقوف عقب أي مفردة من البيت ، والذي صَعّد النسبة هو الوقف العروض بين الشطرين والذي هيأ للوقف الدلالي قدر الإمكان ليتطابقا عند نقطة واحدة . على أن الوقف الحادث هنا لا يُعَدّ (وقفًا صريحًا) على الإطلاق ، بل هو ما يمكن أن نطلق عليه (سكتة تعلق) . فهو وقف يروم الوصل ، وسكت ينبئ باتصال الكلام وهذا نابع بالأصالة من طبيعة أسلوب الشرط ، لما في جملة الشرط من استقلال جزئي وافتقار دلالي إلى جملة الجواب في إطار النظرة الكلية التي يحدها أسلوب الشرط بركنية .

على أن ثمة نمط بنائي آخر في تلك النماذج التي تنحصر فيها (لو) بعيدًا عن بداية الجملة وعددها (٤٠) نموذجًا ، فيها (١٤) أربعة عشر نموذجًا يبدأ الشطر الثاني دائمًا بـ (لو) منها :

- أهْوى لجَـرّاك السّـمـاوَةَ والقَطَا

ولو أن صِنْفـيـه وُشَـاةُ وعُـذّالُ

ق (٥٩) ب (٤)

- ومـاءُ بلادي كـان أنْجَعَ مَـشْـرَبًا

ولو أنَّ مـاءَ الكَرْخ صَـهْـبـاءُ جِـرْيالُ

ق (٥٩) ب(٤٣)

- لا أتَـقِّـلُ فـي جـاه ولا نَـشَـبِ

ولو غَـدَوْتُ أخـًا عُـدْمٍ وإدْقـاع

ق (٣١) ب (٢٥)

فالوقف المعنوي الصريح متحقق هنا مع الوقف العروضي إذ تنتهي دلالة الجملة

بانتهاء الشطر الأول ، ليبدأ الشرط عمله من بداية الشطر الثاني ويستقل به عروضيًا .

ولعل مما سبق يكون قد بان كيف أن المبالغة ترتبط بنمط تركيبي خاص يرتبط به التبعية هيئة إيقاعية مخصوصة . ولم تؤدِّ المبالغة دورها إلا من خلال عدد من الجماليات التي أسست لبعضها تلك العلاقات والارتباطات .

(٣-٣-٣) الإيهام في التدليل:

نناقش هنا بعض الأنماط التي شاعت لدى المعري في تشعيره مدونة السقط جمعناها معًا ، وأفردناها دون غيرها ، لاشتغالها على هيئة متقاربة ، واستغلالها لمبادئ مشتركة ، هذه الأ نماط هي التورية والإيهام والإلغاز والجناس .

تختلف تلك الأنماط عن أنماط التخييل في كون الأخيرة تنسف المواضعة اللغوية المألوفة ، وتحلّ محلها مواضعةً أخرى على سبيل «التجوز» كما يقول البلاغيون ، وجِدَّة هذه المواضعة تتفاوت كما يتفاوت التلقي إزاءها . في حين تعمل الأولى- الأنماط محل النظر- على مواضعة مقررة سلفًا ، تُسْتَغَلُّ فيها آلية استدعاء الدال لمدلوله ، فيعْمَلُ على عرقلة هذا الاستدعاء ، هذا الذي أخذ سمة الشرطية . وقد يُعَرْقَلُ هذا الاستدعاء باستحضار مدلول ما ثُمَّ تعديه إلى مدلولٍ آخر أَوْلى ، أو باستدعاء مدلول غير مراد أصلاً ، وإنما استدعته علاقة مشابهةٍ ما بين الدوال ، إلى غير ذلك من أنماط لعب بعلاقة الدال بمدلوله .

ومن ثم فحضور الدلالة المستمدة من شيوعها ، ونمطية التعامل مع المفردات ، هو ما يحاول هذا التعامل الخاص مع اللغة بعامة والشعرية على وجه الخصوص أن يفككه .

(٣-٣-٣-١) إيهام في المدلول؛ التورية، الإلغاز:

تنبني الظاهرة اللغوية على مبدأ الاعتباط الذي يَنْحلّ في أقصى صورة إلى اعتباطية العلامة اللغوية ، بمعنى أن ليس ثمة اقتضاء منطقي في تلازم الدال ومدلوله ؛ فلم يكن هناك ما يمنع أن يحيل دالُ ما إلى مدلول غير مدلوله المتعين ، كما أنه لم يكن هناك ما يمنع من أن يحيل إلى مدلول ما دالّ غير داله المتعين ، إذ لا يرتبط مدلول الكلمة في النظام الصوتي بأية علاقة داخلية مع سلسلة الفونيمات المكونة

لمدلولها ، ولا يكاد يخرج عن ذلك إلا عناصر ليست بحيوية في النظام اللغوي كتلك الكلمات التي توحي بمعناها مثل الكلمات التي نلمس فيها تمثيلاً صوتيًا للمعاني ، وألفاظ التعجب التي قد توحي ألفاظها بمعانيها . لكن العودة إلى الأصول الرمزية لمثل تلك المفردات أو مقارنتها بين عدة لغات وملاحظة اختلافها- لن يؤدي إلاّ إلى تأكيد مبدأ الاعتباطية ، فضلاً عن ثانويتها في النظام اللغوي(١) .

وَيُعِّدل ياكبسون من مقولة سوسير حول اعتباطية العلامة بناءً على نظرة إميل بنفينست الذي يرى أن الارتباط بين الدال ومدلوله ليس اعتباطًا بل على العكس إنما هو (ارتباط ضروري)(*) ؛ فيكون المدلول معادلاً حتميًا للدالّ . لكن ياكبسون يقرر أن

---

(١) راجع فرديناد دي سوسير : علم اللغة العام . ترجمة : د . يوسف يوئيل عزيز .ص٨٤ : ٨٩ .

(*) يرى بنفنيست أن ثمة تناقض بين الطريقة التي يعُرِّف بها سوسير الدليل اللساني وبين الطبيعة الأساسية التي يمنحها لهذا الدليل (الاعتباط) . فسوسير ينظر إلى الدليل اللساني باعتباره المجموع الناتج عن ارتباط دال (صورة سمعية) بمدلول (مفهوم) .

ولكنه يعود فيؤكد على أن طبيعة الدليل اللساني طبيعة اعتباطية (اللاتعليل) ، فلا يملك الدالّ مع مدلوله أي ارتباط طبيعي في الواقع .

وهنا يرى بنفنيست أن البرهنة حادت عن صحتها بفعل الاستنجاد اللاواعي والزائف بحد ثالث لا نعثر عليه في التعريف الأوّلي ، هذا الحد الثالث هو الشيء- الواقع . وعندما كان يتحدث عن اعتباطية الدال بمدلوله كان يفكر في «واقع» هذه المقولة ومن ثم كان ذهنه ينصرف إلى «الشيء» نفسه لا «المفهوم» .

ومن ثم عندما نتابع سوسير في اعتبار الدال (الصورة السمعية) والمدلول (المفهوم) فإن العلاقة الرابطة بينهما ليست اعتباطية بل ضرورية ، فالمفهوم والصورة الصوتية يتطابقان في الوعي بالضرورة ويشيران إلى بعضهما بعضًا في كل الظروف ويرتبطان ببعضهما بعضًا بشكل قوي لدرجة أن المفهوم هو بمثابة الروح للصورة السمعية كما يقول ، الذهن لا يحتوي على أشكال فارغة أو علي مفاهيم غير محددة ويكمن فقط ماهو اعتباطي في كوننا نلحق هذا «الدليل» وليس ذاك علي هذا الجزء من الواقع وليس ذاك وبهذا المعنى ، وبهذا المعنى فقط ، يمكن الحديث عن عَرَضية .

(راجع : إميل بنفنيست : طبيعة الدليل اللساني . مجلة العرب والفكر العالمي . العدد الخامس . شتاء ١٩٨٩م . ص١١٨ : ١٢٠) .

«العلاقة الضرورية الوحيدة بين الجانبين ، هي ارتباط يقوم على تجاور ، أي علاقة خارجية»[1] .

فالاصطلاح والتواطؤ أساس العلامة اللغوية بل إنه أساس انتظام سائر مستويات نظام اللغة . و«يتولد انطلاقًا من إقرار مبدأ الاعتباط في الظاهرة اللغوية منهج تحليلي يسعى به المُنَظِّرون إلى تحسس كثافة الاعتباط في مداها وحدودها ، ويتبيّن في ضوء هذا الاستكشاف أن الاعتباطيّة اللغوية تسير بين قطبين : حد أقصى وحَدّ أدنى ، والظاهرة تنزع إلى أحد الطرفين تبعًا لمستوى التشكيل البنائي في الحدث اللساني»[2] ، وتعمل تلك الاعتباطية تحت مظلة المواضعة التي تعمل كمبدأ يشتغل عليه التواصل اللساني بين أطراف الحدث الكلامي ، فتؤدي الدوال في أنساقها وظيفة الدلالة وتؤدي اللغة وظيفة الإبلاغ .

---

(١) رومان ياكبسون : ٦محاضرات في الصوت والمعنى . ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح . ص١٤٦ . هذا في حين أن الارتباط الذي يقوم على تشابه معين ؛ يقوم على علاقة داخلية هو ارتباط عرضي ، ذلك أن السمات المتميزة لكل فونيم هي ذاتها خلو من المعنى ، فلا السمة المميزة ولا الفونيم نفسه بوصفه حزمة من هذه السمات- إذا ما أُخِذَا بصورة منعزلة يمكن لهما أن يعطوا معنىً ما ، لكن حميمية الارتباط بين أصوات كلمة ما ومعناها هو ما يثير لدى المتكلمين رغبة في أن يضيفوا علاقة داخلية إلى العلاقة الخارجية (التشابه إلى التجاور) ؛ لكى يكملوا المدلول عبر صورة أولية . وبسبب قوانين علم النفس العصبي للحس المتزامن تستطيع المتقابلات الصوتية ذاتها أن تثير علاقات بإحساسات موسيقية ولونية وشمية ولمسية ، فالتقابل بين فونيمات مرهفة وقائمة له القدرة علي الإيماء بصورة مشرقة ومظلمة ، رقيقة ، وغليظة . . .

(راجع : ياكبسون . السابق . ص١٤٦ ، ١٤٧) .

(٢) د . عبدالسلام المسدي : التفكير اللساني في الحضارة العربية . الدار العربية للكتاب- ليبيا/تونس- ص١٠٩ ، ١١٠ . ويشير ياكبسون إلى أن المقولات النحوية رغم كونها كيانات متقابلة ونسبية إلا أنها ليست سلبية الدلالة على الإطلاق كما الشأن في الفونيم وسماته المميزة ، فكل مقولة نحوية تفهم في ذاتها ، تحمل قيمة دلالية يمكن للذات المتكلمة إدراكها . راجع محاضرة ياكبسون الثالثة ص ٧٥ : ٩٩ ، ومقدمة كلوديفي شتراوس للمحاضرات ص ٢٣ ، ٢٤ ، في كتاب ياكبسون السابق : ٦محاضرات في الصوت والمعنى) .

وإخصاب المواضعة كما يقول د . عبدالسلام المسدى- موقوف على قيامها سلفًا قبل لحظة التواصل في المخزون الذهني لدى طرفي جهاز التواصل ؛ باثّ الرسالة ومتقبلها ، إذ لا يقتضي هذا الإخصاب معاودة سنن المواضعة في كل تحاور ، فلا يُعاد تحديد المواضعة في كل عملية خطاب . ومن هنا فاللغة لا تفيد مباشرة بواسطة الوضع ، وإنما تفيد بالاقتضاء الناتج عن الوضع -فيما يَذْكر عن السكاكي . وهذا الاستلزام هو الثمرة المباشرة لتوفر المواضعة بين المتخاطبين وضرورة السكوت عنها في ذاتها من كليهما[1] .

هذه المفارقة بين المواضعة وضرورة السكوت عنها ، هو ما يخلق المفارقة التي تتسلل عبرها هذه الأنماط البلاغية ، لأنها تخلخل هذه الألفة وذلك الا عتياد على مستوى التواضع نفسه والمقرر من قِبَل أطراف التواصل ومن هذه الأنماط التورية والإيهام ، وهي عند البلاغيين «أن» يذكر المتكلم لفظًا منفردًا له معنيان حقيقيان ، أو حقيقة ومجاز ، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية ، فيريد المتكلم المعنى البعيد ، ويُوَرّي عنه بالمعنى القريب ، فيوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك»[2] .

ولا يوافق د . الهادى الطرابلسي على ذلك التصور- الذي يبلوره التعريف السابق- حول التورية ، والشائع في البلاغة العربية ، وتحديدًا بوصفها تقوم على معنيين للفظ ؛ ظاهرٍ قريبٍ غير مراد يُتَخلّص منه ، وآخر خفي هو المراد ، يحتفظ السياق به ، فالمسألةً «قوامها الأصلي على لفظ له معنيان أو دالّ له مدلولان غير أن المدلولين متفاعلان ، مترابطان ، ملتحمان ، وهذا هو سرّ قوة التورية في الدلالة ، فلا يصحُّ بعد ذلك أن نقول أن أحد المعنيين مراد وثانيهما غير مراد ، بل كلاهما -في تقديرنا- مراد بمقتضى علاقة متينة- وهمية لا محالة- تجمع بينهما ، غير أنهما يختلفان في درجة القصد»[3] .

---

(١) د . عبدالسلام المسدي : السابق ص١٣٨ .

(٢) د . بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية . ص٧١٤ .

(٣) د . محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية ، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية- ١٩٨١م . ص٢٢٩ .

والإيهام الناشئ هنا هو على التعيين بين الدلالة الأولى القريبة الـمُحَصَّلة من اللفظ وبين الدّال في وضعه الخاص ، الذي أخذه داخل السياق بحيث يصرف المعنى بالأصالة إلى دلالةٍ ثانية هي الأَوْلى ، ويوهم بدلالةٍ أُوْلى ، الأخرى أكفأ منها . يقول د . الطرابلسي «لا توجد علاقة حقيقية أو مجازية بين طرفي التورية . كل ما في الأمر أن الباثّ يوهم بعلاقة ما بين الدال والمدلول ، فيخلق إمكانية في تعويض الدالّ بالمدلول بحيث يصبح جائزًا اعتبار المقصود هذا الطرف أو ذاك»[١] ، ولعل نموذج التورية المرشحة لدى البلاغيين «وهي التي قُرِنَ بها ما يلائم الـمُوَرّى به»[٢] . ما هي إلاّ تأمين للتورية ، تأمين لنشاط الإيهام الذي تمارسه .

أما الإلغاز فيكون «دالاًعلى معنى من جهة لفظه ، وعلى المعنى الآخر من جهة الحدس ، لا بطريق اللفظ»[٣] يكون فيه «للكلام ظاهر عجيب لا يمكن ، وباطن ممكن غير عجب»[٤]

وقد كان المعري شغوفًا بأنماط التعامل الخاص مع اللغة ، تلك التي لا يجري عليها النسق العادي للغة ؛ يبدو مولعًا بالتورية و«كثيرًا مانَوّه بها ونزع في التفسير إلى ما يحققها»[٥] يُحْمَلُ المعنى لديه على وجه ، غير أنَّه لو تَلَمَّسَ وجهًا آخر محمولاً على التورية انحاز إليه قائلاً : «إلا أن هذا الوجه يدخل في باب التورية فيكون أحسن»[٦] .

ويقول أ . محمد عبده عَزّام محقق شرح التبريزي لأبي تمام في تحديده لخصائص شرح المعري الذي يورده تلميذه التبريزي : «والصفة الثانية التي يمكن أن يتسم بها شرحه كثرة رواياته ، فأبو العلاء أكثر الشُرّاح ذكرًا لرواية أخرى وأكثرهم كذلك

(١) د . الهادي الطرابلسي : السابق ، نفسه .

(٢) د . بدوي طبانة : السابق ص٧١٤ .

(٣) السابق : ص٤٧٦ .

(٤) السابق : ص٦١٠ .

(٥) د . السعيد السيد عبادة : أبو العلاء الناقد الأدبي . الطبعة الأولى –دار المعارف– ١٩٨٧ .ص ٣٦١ .

(٦) التبريزي في شرحه لديوان أبي تمام .انظر : ديوان أبو تمام بشرح الخطيب التبريزي . الطبعة الثانية– دار المعارف . ٣٦٣/٢

احتيالاًعلى وجه آخر في تخريج المعنى ، حتى لكأنّما كان قصده من هذا الشرح إظهار قدرته اللغوية وتجويز مالم يستطع غيره تجويزه»[1] .

ويبدو المعري في تركيزه على اللغة هنا يهيىء المتلقي للنفاذ للنص من منفذه الصحيح يهيئه بالمعرفة اللغوية للمساعدة في قراءة التشكيل الجمالي ، وإذا ما تحقق ذلك لم نَعُد في حاجة على الإطلاق لذلك التفسير أو تلخيص المعنى الذي يريده محقق الديوان . وليكن مصطلح (الاحتيال على المعنى) ، أليست كل مغامرة لإعطاء معنى ما للنص هي احتيال بقدر ، مغامرة لاستكشاف معاني النص . وعندما يحتال المعري على معاني البيت ، فهو يؤمن بأنه بناء غير وحيد المعنى- في الأساس- بل قادر على توليد طائفة من المعاني تختزنها بنيته الشكلية الخاصة ، ومن ثم يقبل المعنى الذي يؤديه حمل بعض أطراف العبارة على الإيهام ، بل يقدمه بوصفه آلية من آليات إنتاج الشعرية ، خاصةً وأننا في حضرة هذا النظام الخاص ؛ الشعر .

إذا كان للمعري كل هذا السعي نحو المعاني البعيدة ، نحو اصطياد المعاني النزقة خاصة ، وكان في شرحه يشتغل على ذلك كثيرًا ، أليس من المتوقع أن ينحو إليه شعره .

لا يَبْعد الإلغاز عن هذا الاهتمام ، إذ أَلَّف عليه شعرًا استقل بديوان سَمّاه «كتاب الإلغاز» يورد البديعي في «أوج التحري» نماذج منها[2] . ولعل المعري رأى في بناء الشعر تمامًا على الإلغاز ما رآه في بناء الشعر على لزوم ما لا يلزم ،من حيث أن كلًّا منهما اختراق لبعض سمات النوع ؛ فاستقل كل منهما بديوان .

ومن نماذج الإيهام قوله :

لَوْلا رجاءُ لِقائيها لما تَبِعَتْ
عَنْسي دليلاً كَسِرٍّ الغِمْدِ إصْليتا

ب (٣٨) ق (٦٧) .

ثمة مستويان : الأول فيه (دليلاً) : مَنْ يَعْرفُ مسالك الطرق ويشير بها و(سِرّ

---

(١) السابق : نفسه ص ٢٥

(٢) راجع : محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره . ص٦٩٩ : ٧٠٣ .

الغمد) هو السيف ، «وجعله كالسِّرَّ لأنه ينطوي عليه كانطواء الصَّدر على السِّرِّ[(١)]
(وإصليتًا) : ماضيًا قاطعًا ، فالإصليت هو السيف المنصلت الماضي أو هو المجرد . لكن لفظة «الدليل» تدخل في تركيب استعاري هو (دليل قاطع) بمعنى البرهان الذي لا شك فيه . وهي استعارة مبنية على تصور البرهان أو الرأي بوصفه سيفًا ، ثم انتقلت العبارة بتصور السيف (وصفته القطع) من مستوى الدليل أو البرهان إلى مستوى الدليل (قائد السفر) . وهنا لا يكتسب الدليل (القائد) من السيف إلا صفات تزيده قوةً وخبرةً بما هو أهلٌ له .

ويسري الوصف (كِسر الغمد إصليتًا) على المستويين ؛ مستوى (الدليل) في تصوره الاستعاري بأنه قاطع (تصور السيف) ، وليس قطع الفصل في الرأي وإنما قاطع في سلوك الطرق . وعلى معنىً أنه (مُجَرّد) يصبح مُشْرَعًا للبيان والإشارة . المستوى الآخر هو (الدليل) بوصفه قائد الركب ، ماضٍ (إصليتًا) ، فهو يعرف طريقه بقوة وعزم ، وجعله كالسِّرِّ بالنسبة للسيف ؛ تنطوي عليه الصحراء انطواء الجفن على السيف فلا يرى ، سالكًا بالشاعر الطريق بعيدًا عن أعين الرقباء .

ولكن الإيهام لا يأتي فقط من تعالق هذين المستويين فقط ، بل يأتي أيضًا من التعليل نفسه (ما تبعت) «فمن كان كالسيف الماضي ، فهو حقيق بأن لا يُتْبع»[(٢)] فناقته الشديدة تتبع الدليل/ السيف رغم ما فيه من خطر الموت ، الذي لم يأتِ إلاّ من التصور الاستعاري المشار إليه .

وقوله :

ولا صَـــحـــبتُ ذئابَ الإنْسِ طاويةً
تُراقِبُ الجَـدْي في الخَـضْـراء مَـسْـبـوُتا

ب (٣٩) ق (٦٧)

ثمة مستويان الأول فيه الذئاب والجَدْي يشيران للحيوانين المعروفين ، والخضراء هي المرعى ، والثاني فيه الذئاب ، مع إعمال الإضافة (ذئاب من الإنس) يعنى بهم الصعاليك واللصوص ، والجدي هو آخر البروج أو أنه جدي بنات نعشٍ الذي تعرف

---

(١) (الشروح :٤/ ١٥٩٧) .

(٢) الشروح :٤/ ١٥٩٦ .

به القبلة ، وتكون الخضراء حينئذ هي السماء . فمن شدة عناء السفر لا يجد اللصوص ما يسد رمقهم ، فيتضورون جوعًا ، كما يتضور الذئب ، ولمّا شابهوا الذئاب في شراستهم عند الجوع ، فقد أجرى عليهم صفات الذئب وأحواله وغدوا يبحثون عن أي حيوانٍ ، ولمّا لم يجدو أمامهم سوى جدي السماء ركنوا إلى متابعته ولم يبالوا في جوعهم بكونه ليس فيه من الجدي سوى الاسم . وهنا يتصل الإيهام بالمبالغة كما اتصل مستويا الدلالة وتفاعلا .

ويأتي الدال (الخضراء) ليسد فرجات التخالف الممكنة بين المستويين ليتطابقا ، جدي المرعى وجدي السماء . ولو كانت ذئاب الناس تراقب جدي المرعى لكانت خطرًا على المسافر وشَرًّا ، لكنها لو لم تجد جدي المرعى حتى أخذت تترصد جدي السماء النائم لكانت أشَرّ وأشدُّ خطرًا . وانتماء الذئاب (الحيوان) والجدى (الحيوان) والخضراء (المرعى) في وضعهم الإفرادي لحقل واحدٍ هو ما سَوّغ نشوء المستوى الأوّلي للفهم ، أو جعله يترائى أولاً . هذا باعتبار علاقة الإضافة في ذئاب الإنس (ذئاب للإنس) . أمّا اعتبارها (ذئاب من الأنس تراقب) فإنه ما يُسَوَّغُ الانتقال لحقل آخر تحل فيه نفس المفردات لكن بمدلولات مخالفة لتصبح الخضراء هي السماء ، ويصبح الجدي نجمها .

وفي نموذج آخر يقول :

عَجِبْتُ لها تَشْكو الصَّدى في رِحَالِها

وَفي كُلِّ رَحْلٍ فَوقَها صَوْتُ ضِفْدَعٍ

ب (٣٩) ق (٦٦)

جعل مسوغ تعجبه من عطش الإبل (صداها) وجودَ صوت الضفادع في رحلها– الذي يقتضى بالضرورة وجود ماء . وهنا تبدو الصورة مبنية على التوهم ؛ فيجعل من مشابهة صوت الرحل نقيقَ الضفادع أصلاً يشتق منه ، فَيَنْبَني على وجود الصوت على النحو السابق من المشابهة– وجود ماءٍ . فكيف لها حينئذ أن تشكو الصدى . أما المعنى الظاهر الأولي فهو التعجب من شكواه وجود صدى (رجع صوت) في الرحل رغم علمه بوجود (صوت) يشابه صوت الضفادع في الرحل ، هو صوت الرحل نفسه ، فكيف نعجب من الصدى إذا كُنَّا نسمع الصوت . وعلى هذا المستوى الأوّلي نوافقه في أنه لا محل للشكوى ، أما على المستوى الثاني فإن المعنى السهل يقف عند

جدار معترض إذ يبني على صوت الضفدع المشبه به صوت الرّحل وجودُ ماء حول هذا الضفدع ، ويقدم هذا الافتراض مسوغًا لتعجبه من شكوى البعير العطشَ .

وهذا بالطبع لن يزيد الصورة إلاّ إيلامًا لعطش الإبل التي لا تُرْوى ، فإن أرادت فلتشرب من ماء صوت رحلها الذي تسبح فيه ضفادع الصوت .

ومن نماذجه أيضًا :

يَكادُ غُــــرابٌ غَــــيَّـــرَ الخِطْرُ لَوْنَـهُ

يُنادى غـــرابًا رامَ رَيْبَـــتَــــهـــا قَع

ب (٤٢) ق (٦٦) .

الأشهر في الغراب أنه دالٌّ على الطائر المعروف ، فإذا ما اتبع بـ (غَيّر الخِطْرُ لونه) انصرفت الإشارة إليه تمامًا لأن الغراب يوصف بأنه مخضوب بالخِطْر ، وهو صبغٌ أسود يُخْضب به الشعر . وللمعري نفسه أبيات في تكريس هذا الاستعمال ، يقول :

إذا صـــــاح ابـنُ دأيَةَ بـالتّـــــداني

جــــعلنا خِطْرَ لَمَّتِــــه جِــســـادا

نُضَـــمِّخُ بالعـــبـــيـــر له جناحًـــا

أحـمَّ كــــــــــــأنّــهُ طُـلـي المـدادا

«يقول : إنْ بَشَّرْنا بقرب دارك خَضَّبْناه بالزّعفران ، فأزلنا عنه سواده مكافأةً له على ما بَشَّرْنا به من قدومك»[1] ، لكن الشطر الآخر يُغَيّر مسار الفهم ويفتح الطريق على شيء آخر ؛ فالاستخدام الأبْعد والأقل تداولاً أن (الغراب) : أعلى الورك من البعير و(الخِطر) : ما يتعلق بأوراكها من أبوالها وأبعارها .

ويوفر المستوى الثاني المساحة الحقيقية لهذا التسويغ ؛ لأن تغير اللون من الأبعار والأبوال يُظْهِرُها بمظهر المُقَرّحة التي علتها القروح ، فبدت بها جروح أو بثور بما يبين عن هزالها ، فيعتقد الغُرابُ موتها ، فيسقط عليها طمعًافيها . ومنها أيضًا قوله :

وليلٍ كــذئب الفَــجْــر مَكْرًا وحــيلَةً

أَطَلَّ علـى سَـــــفْـــــرٍ بحُــلَّـةِ أَدْرَع

ب (٢٧) ق(٦٦) .

---

(١) البطليوسي : الشروح ٢/٧٧٨ .

فالإيهام في أن حُلّة الأدرع منسوبة للذئب على أنه الذئب الذي اسوَدَّ أوله وابيضَّ آخره أو العكس كما يقول الخوارزمي . فهو من الأضداد كما يقرر في موضع آخر[1] ، أو على أن حُلّة الأدْرع صفة للذئب أيضًا لكن من باب التوسع إذا أخذنا بقول الخوارزمي على أن (الدَّرَع) من صفات الشاء ، وهما ما يحقق للذئب المكر والخديعة اللذين وصف بهما في الشطر الأول .

على أن مجاورة الأسود للأبيض من علامات هذا الفجر المضاف إليه ذلك الذئب ، فإذا ما أرجعنا الفعل (أطل على سفر بحلة أدرع) إلى (الليل)- وهو المستوى الثاني للعبارة- كانت حلّة أدرع وصفًا لهذا الليل أيضًاعلى الخديعة والمكر وهي الصفات الواصلة بين عُرَى البيت ومكوناته (الليل- الفجر- الذئب) .يقول البطليوسي : «ويجوز عندى أن يكون أراد الفجر الأول ، وهو الفجر الكاذب ، وذكر الذئب من حيث أن كان عموده الطالع يسمّى ذئب السِّرْحان ، والسرحان : الذئب . فأراد أن الليل خدعهم بما أظهر من إشراقة أوّله ، كما يخدع الفجر الكاذب ، لأنه يوهم أنّ النهار أقبل ، ثم لا يلبث أن يذهب»[2] .

ومن نماذجه في التورية أيضًا قوله :

طريقة مَوْت قُيِّدَ العَيْرُ وَسْطَهَا
لينْعَمَ فيها بَيْن مَرْعىً ومَشْرَعِ

ب (٤٥) ق (٦٦) .

البيتُ يَعْنِى (بطريقةِ موتٍ) السيفَ ، وإسْنَادُه (تقييد العَيْر وسطه) ربما ينصرفُ إلى الناتئ في السيف حقيقةً ، لكن العبارة تنحرف في الشطر الثاني إلى ترشيح أن يكون هذا العير هو حمير الوحش عندما يُذْكر تَنَعُّمُه بالمرعى والمَشْرَع .

وعندما نتأمل هذا المستوى الأول نجده بَنْيَنَ فرند السيف بوصفه خُضْرة ، ومن هنا اخْتُصَّ العير بالمرعى ، كذا اخْتُصّ المَشْرَع ، وهو المَنْهل يُشْرَعُ فيه لشرب المياه (دلالة الرِّيّ) . وهذا ما يعود بنا ثانية إلى المستوى الآخر ، إلى اعتبار العَيْر ، هو الناتئ وسط السيف لاعتباره (طريقة موتٍ) ينتأ وسطه بروز حوله من اللمعان خُضْرة

---

(١) الشروح : ١٣٦٤/٣ .

(٢) الشروح : ١٥٢١/٤ .

وبريق ، ناهلاً وسطها من رقاب الخضوم . ومن ثم تقوم التورية على تفاعل المستويين معًا فيخصب كلٌ منهما الآخر .

ولا أتصور التعبير بالمصطلحات عند المعري يَبْعد عن الآلية التي يشتغل عليها المعري هنا في العكوف على المواضعة والتواطؤ واللعب عليهما . ذلك أن المصطلحات بأنواعها ما هي إلا تضعيف للمواضعة اللغوية التي اكتسبها اللفظ في اللغة لأنه إذا «ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة ، إذ يتحول إلى اصطلاح في صُلْب الاصطلاح . فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول ، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مُشْتقة من جهاز علامي أوسع منه كمًا وأضيق دقةً»(1) وعندما يستخدم المعري المصطلح في شعره فإنه يعيد تفكيك تلك المواضعة ، ينصرف إلى تلك المواضعة الثانية فيخلخل علاقتها باللفظ ، نافذًا مرةً أخرى إلى المواضعة الأولى ، ربما لا ينزع تلك المواضعة الثانية المصطلحية تمامًا لأنها تظل تعمل خاصةً على مستوى البناء الكلي المتلاحم . ونبينه كالتالي :

(١) دال ←——— مدلول (٢)

↓

(٣) دال ←——— مدلول (٤) (الاصطلاح)

إنه يستخدم الدال (٣) لينزع عنه المدلول (٤) مشيرًا به إلى المدلول (٢) حالاً بذلك الدالّ (١) محل الدالّ (٣) المستخدم . ولن تغيب تمامًا تلك الدلالة الثانية المتحققة من المدلول (٤) لأنها تبقى ضامن تحقيق هذه المسافة بين الدوال والمدلولات . مرهونٌ بها على الدوام تلك الطاقة التي يثيرها ذلك التوظيف لطائفة الدوال الاصطلاحية .

يقول المعري :

وَصَرَّفَني فَغَيَّرني زَمَانٌ

سَيُعْقِبُني بِحَذْفٍ وادْغام

ب (١٩) ق (٦٤) .

---

(١) د .عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات . الطبعة الأولى- الدار العربية للكتاب- تونس/ليبيا ١٩٨١م ص١٣ .

يستعير لأفعال التَّغير مصطلحات التصريف وهي- كما يقول البطليوسي- تصريف بزيادة أو بنقصان أو بقلب أو بنقل أو بتغيير ترتيب (فيصَرِّفه) من حالٍ إلى حالٍ غيره بالعمى والشيخوخة وغيرهما ، ويعقبه (بحذف وادّغام) فيزيله ويخفيه في القبرِ كما يقول التبريزي . والإلغاز هنا في إجراء هذه الدوال على هذا النحو وتعالقها بما يقضى باعتبار الشاعر مفردة يجري عليه ما يجري على الألفاظ . لكن لا على الاستعارة ، بمعنى أن ليس ثمة إطار يُبنين فيه الشخص بوصفه كلمة ، وإنما بناءً على تفكيك تلك المعاني الثانية (الاصطلاحية) التي اكتسبتها المفردات والعودة بها لأصلها الأول وإجراء المعنى بناءً عليه .

لكن هذه المواضعة الثانية التي يفككها المعري في النموذج السابق يبنيها في استخدام آخر ، يعمد فيه لمفردات شائعة على التواضع الأول فيكرس لاستخدامها في تواضع مضاعف بوصفها اصطلاحًا . يقول في إلغاز آخر :

وخَيْرُ الخَيْلِ ما رَكبوا فَجَنِّبْ
غُرابًا والنَّعامةَ والجَموحا

ب (٢١) ق (٥) .

فالمراد من (الغراب والنعامة) ليس الحيوان أو الطائر المعروف ، ولكنه يعين أفرادًا مخصوصة مشهورة فالغراب فرس لرجل يسمى غَنِيّ بن أعصر والنعامة كان للحارث بن عَبّاد والجموح أنثى كانت لمسلم بن عمرو الباهلي . وهو يترك الأول العام والمشهور والمتبادر للذهن للوهلة الأوليإلى استخدام آخر أقل شهرةً وأقل شيوعًا . ومع هذا فالدلالة الأولى- أيضًا- غير متروكة ؛ فخيل المخاطبين تفوق (الغراب ، النعامة ، الجموح) ، لكلٍ منهم خصيصة ، خيل المخاطبين فوقها : الغراب/ الشوم على غيره ، النعامة/ السرعةً ، الجموح (صفة لمحذوف)/ فرس جموح .

ولكن هل يمكن للمصطلحات أن ينتظمها الشعر ، وكيف يمكن له أن يؤسس قيمةً جماليةً؟ يقول نورثروب فراي : «في القرن الخامس عشر ظهرت «اللغة المنمقة» وتعتمد على استعمال مصطلحات مجردة في الشعر ، نُظِرَ إليها حينئذٍ على أنها «ألوان» من البلاغة . حين كانت مثل هذه الكلمات جديدة ، والأفكار التي تمثلها الكلمات مثيرة ، لابد أن اللغة المنمقة بدت أقل إضجارًا وطنينًا مما هي عليه في نظرنا ، وكان فيها معنى من الضبط الفكري لا نستشعره

الآن»[1] . وأتصور المعري غير بعيد عما عناه فراي ، في ظل حركة بديعية حضرية استفادت من المنجزات الحضارية الجديدة الشعر والثقافة العربيين ، بشكل أكسب مثل هذه المفردات- زمن إنتاج النص- عنصرًا من عناصر شاعريته التي يفارق بها في زاوية من الزوايا ما يسود من نصوص . فهي على أية حال علامة يخلخل بغرابتها وبما ينشئه حولها من علاقات طائفةَ العلامات المستقرة ، وهل ثمة (مقاومة) أكثر من تلك المواضعة المضاعفة التي ينضوي تحتها المصطلح .

ربما سُبِق المعري إلى ذلك الاستخدام ، لكن ، ألم تكن كثافة بعض العناصر الشعرية داخل النص علامة مائزة لحداثة شعر شعراء البديع ، قياسًا للمألوف والسائد رغم أنها موجودة في التراث الشعرى كله ، إلاّ أن تكثيفها وتشغيلها كان مقوم خصوصيتهم ، على النحو الذي نستفيده من تأليف كتاب «البديع» لابن المعتز . يقول ياكبسون أن «التغيرات المتواصلة في نظام القيم الفنية يحدث تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة للفن . إن ما كان يعتبر من زاوية النظام القديم ، ضئيل القيمة أو ناقصًا ، مرادفًا للهواية والزيغ ، أو مجرد مرادف للخطأ ؛ كما أن ما كان يعتبر بدعة أو منحطًا أو لا قيمة له - يمكن أن يظهر أو يُتَبَنّى ، في أفق نظام جديد ، كقيمة إيجابية»[2] . وهكذا تعمل اللغة الشعرية في حراكها المستمر مع ألفة التلقى وقيم الكتابة .

ومن نماذجه في الإلغاز كذلك ، بعيدًا عن مسألة الاصطلاح قوله :

أَلِفْتِ خُوصَ المطايا إن مَنْكَرَةً

إلف الغَزَالِ مَقاليتًا مقاليتا

ب (٢١) ق (٦٧) .

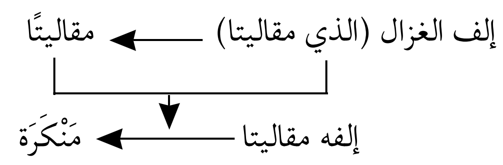
الإشكال الأول في فهم البيت لا يأتي من الجناس أو الإلغاز وإنما هو أولاً من الوضع النحوي للبيت وتراكبه معهما ، ومن الجملة (مقاليتا) ، الكلمة الأولى التي تأخذ موقع الحال من الغزال ، كما عند البصريين ، أو لا محل لها من الإعراب عند

---

(١) نورثوب فراي : تشريح النقد . ص ٣٨٨ .

(٢) رومان ياكيسون : [القيمة] المهيمنة . مقال ضمن كتاب : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس ص٨٦ .

الكوفيين إذ يرونها صلةً لأنْ ، وتقديرها عندهم- كما يقول البطليوسى- (إلف الغزال الذي مقاليتا) ، على أية حال سيكون العامل في (مقاليتا) الثانية هو الإِلْفُ . ويصبح التركيب :



هذا الإشكال النحوي هو الإشكال الرئيس الذي أتصوره يضرب بأطنابه على الإلغاز فيقصيه عن مدارك الفهم ، وهو ما استوقف البطليوسي فاستطرد حول بنائه النحوي .

وأمّا الإلغازُ ، شاهدنا في البيت ، فقد أوجدته آليّة الجناس التي قاربت ما بين «مقاليتًا» : بمعنى جلا ليتًا ، والليتُ : صفحة العنق . و«مقاليتًا» : جمع مِقْلات ، وهي التي لا يعيش لها ولد . بحيث يختلط الفهم فيسْتَدْعَى الدال الثاني ثم المدلول الذي استدعاه الأول (رغم مغايرة الدال على الحقيقة) هذا المدلول المستدعى غيرُ مُرادٍ وغير مُعْتَبرٍ ، وهذا ما جعله إلغازًا .

لكن ما يختلف هنا هو أن آلية الجناس هي التي أوهمت بين الدوالّ نفسها فاستدعت مدلولاً غير مراد عاد بعدها السياق لاستدعاء مدلوله المناسب . لقد أوهم الجناس بين دالين متخالفين ، وليس دالاً واحدًا كما هو الحال في سائر أنماط الإلغاز المعتمدة على لفظٍ واحدٍ لمدلولات عدة .

ويرى ابن سنان الخفاجي جمالية مثل هذه الأنماط - بناءً على كلامه في الإلغاز - ترتبط بفاعلية التواصل وتفاعل المتلقي ، يقول «إن الموضوع على وجه الإلغاز قد قَصد قائله إغماض المعنى وإخفاءه ، وجعل ذلك فَنًّا من الفنون التي يستخرج بها أفهام الناس ، وتمتحن أذهانهم ، فَلَمّا كان وضعه على خلاف وضع الكلام في الأصل ، كان القول فيه مخالفًا لقولنا في فصيح الكلام ، حتى صار يَحْسنُ فيه ما كان ظاهره يدل على التناقض»(١) . تقرر عبارة ابن سنان (عدول) الإلغاز عن (أصلٍ)

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . الطبعة الأولى- دار الكتب العلمية- ١٩٨٢م/ ١٤٠٢هـ . ص٢٦٥ .

للتعبير ربما كان معياره شيوع الظاهرة بوصف الشيوع أصلاً ، والمهم أن ابن سنان يقرر أن الغموض والتناقض الظاهري هو أساس عمله . ولمّا كان الوضوحُ معيارًا نقديًا حاكمًا لدى ابن سنان ، علل لجمالية الإلغاز هنا بمخالفة وضعه لوضع الكلام في الأصل الشائع ، ومن ثم غايرت مقومات فصاحته مقومات الفصاحة المعروفة لديه للكلام . ويظل الإلغاز استخدامًا لطوائف خاصة في اللغة ينحو بها النص إلى الغموض والتناقض الظاهري المولدين لأدبيته .

ولعل هذه المخالفة التي تقوم عليها مثل هذه الأنماط من مهيئات تشعيرها للنص . فعلى الرغم من أن ستيفن أولمان يقدر خطر (الغموض) الذي تمارسه مثل تلك الكلمات التي تأخذ أكثر من مدلول ، نتيجة تعايش مدلولات قديمة مع أخرى جديدة ، ويراه خطرًا جسيمًا ، إلاّ أن هذا يرتبط باللغة الطبيعة . أما عندما ينظر من حيز الشعر فالأمر مختلف ف «في كثير من الأحيان قد يؤخذ ما كان مَنْقَصةً في التفاهم اللغوي العادي على أنه ميزة فيما لو نظرنا إليه من وجهة نظر مختلفة ، فاستغلال الغموض بوصفه خاصيّة من خواص الأسلوب يكاد يكون قديمًا قدم الأدب نفسه»[1] . وارتباط مثل هذه الأنماط بالوضع اللغوي هو ما جعل النظر إليها أحيانًا يخلع عنها سمة المهارة كقول الدكتور مصطفى السعدني عن التورية أنها «ليست أسلوبًا يعتمد على الحذق الفني وإنما هي أحد مظاهر المشترك ومحصلة لشيوعه في اللغة»[2] .

حتى تغدو عنده هي وغيرها من فنون الإشارة- التي عرض لها السجلماسي في منزعه- تغدو في الغالب ليس أكثر من «وسيلة غامضة تدأب في إبراز التفوق العقلي دون أن يكون ذلك منوطًا بغاية جمالية ، وهي وإن دلّت على قدرة ذهنية ، فلم تستطيع بذلك أن تظهر طاقة خيالية تدخلها في عالم الإبداع الحقيقي»[3] .

---

(١) ستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة . ترجمة وقدم له وعلق عليه : د . كمال بشر- مكتبة الشباب- مصر- ١٩٨٧ . ص ١٣٧ .

(٢) د . مصطفى السعدني : استاطيقا الإشارة ، دراسة بلاغية سيميوطيقية . توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية- ١٩٩٤ .ص ٥٣ .

(٣) د . مصطفى السعدني : السابق : نفسه .

نعم قد تكون التورية مثلاً في معظم صورها من نواتج المشترك اللفظي ، لكن أليست إلى ظواهر اللغة ترد سائر الأنماط البلاغية بقطع النظر عن وضعها داخل النظام! فالهم دومًا هو توظيفها الشعري ، فهل المشترك اللفظي قادرٌ دومًا على إنتاج الشعر وهل كل تورية شعر على الدوام؟ هذا هو السؤال ، وإذا ما حلت بالشعر فكيف تسهم في تشعير النص؟ . بل إن وضعها في اللغة الطبيعية واللغة الشعرية هو ما يمكن أن يوصلنا إلى طريق بحث علاقتها باللغة الشعرية بدقة .

وإذا كان الخطاب الشعري في مثل هذا السياق يسعى إلى إشاعة التورية والإلغاز . . . فهل تعمل اللغة الطبيعية على ذلك ؛ أم أن الاتصال اللغوي حينئذٍ سوف يعمل على تأمين وصول المعنى الذي تقدمه المرسلة ، في حين يعمل الشعر بشكل من الأشكال على أن يظل الإيهام قائمًا ولفترةٍ ما ، في سياق التلفظ . وبمعنى آخر أيهما يغدو هدفًا حينما نستخدم التورية والمشتركَ في الاتصال الشعري والاتصال الطبيعي المعنى والمؤمّن أم الإيهام فيه؟ . أي وظيفة تتقدم على الأخرى لتهيمن على كل اتصال؟

عمومًا عندما تبرز في الخطاب الشعري مثل هذه المفردات الموهمة والملغزة بوجودها الشفاف نسبيًا في الخطابات المختلفة عن الخطاب الشعرى ، تكتسب في الخطاب الشعري ، على النحو السابق حضورها الكثيف صوتيًا ودلاليًا ، حيث يعمل الخطاب بسائر طرائقه على إعتام شفافية تلك المفردات . وتقف مثل هذه المفردات كجزر معزولة في محيط اللغة ، بما لا ينفي بالطبع هبوط جزر في قاع المحيط ونشوء أخرى بما لا يُنْهي هذه الإمكانية ، لأن الدوال كثيرًا ما تكتسب على الدوام مدلولات جديدة ، وستظل على الدوام تمارس وظيفتها الجمالية ما احتفظت بطاقتها في إثارة اللامتوقع في خبرة القارئ الجمالية .

(٣-٣-٣-٢) إيهام في الدال؛ الجناس من تشابه المصادفة إلى تشابه الربط:

أبو العلاء مكثرٌ بلاشك من جناسات اللغة ، وهي عنده من خصائص لغته الشعرية . والجناس وإن قَدّم عبقرية الشاعر في الاستخدام والوعي المقتدر بجيولوجية الكلمة ؛ طبقاتها الصَوتية والدلالية ، واستثمارها في علاقات شكلية و/أو دلالية – فإنه يقدم عبقرية اللغة نفسها في تشكيل ذاتها ، عَبْر مسارات التباين والتشابه بين

مفرداتها على سائر المستويات البنائية لكل مفردة ؛ لتُنْتِج في كل مستوى قوائم للمشابهات والمباينات على درجات دائمًا ، يجمعها جميعًا علاقة الأسرة والقرابة ، وتنسرب الدماء فيما بينها على تفاوتٍ ، والمهم هو التعامل مع هذه العلاقات الكامنة وتشغيلها بطرائق مخصوصة .

ومن هنا نبحث فعل الجناس كعملية لغوية فنية تتقدم بالفعل الشعري إلى الأمام ، وفي مقدمة ذلك يطرأ لنا ضرورة معرفة السياق التاريخي الذي أنتج نص السقط ، أو أنتجه المعري في إطار علاقاته المتشابكة ، ومدى إثارة هذه العناصر لدهشة القارئ واعتبارها من عناصر شعرية النص .

يقف القدماء ممن تعرضوا لنص السقط بالشرح أو التعليق -فيما وصلنا- من جناساته في عموم مسألة التجنيس موقف المتابعة والإثبات فأينما وُجِدَ يشير إليه الشُرّاح ، خاصةً الخوارزمي[1] لكنه لم يكن ليحدد نوعه أو يعقب عليه بنقد ما . إن استخدامه بشكل واضح أمرٌ وارد أما عندما تزداد معدلاته في إطار عناية خاصة بمجمل التشكيلات الصوتية فإنه يُصْبِحُ من خصائِصَ لغته .

وعندما توقف القدماء أمامه في السقط توقفوا عند ما يسمى (بالجناس المركب) لأنه أبعد خطوة على طريق التطابق الظاهر ، وهنا اختلفت بهم السُّبُل . فأمام قوله :

مطا يا مطايا وَجْدَكُنّ منازلٌ
مَنًى زَلَّ عنها ليس عَنِّى بِمُقْلِع

ب (١٩) ق (٦٦) .

يقول الخوارزمي «ولقد أحسن في التجنيس وأبدع»[2] في حين يقول تلميذه ابن سنان الخفاجي «ومن المجانس فَنٌ ورد في شعر أبي العلاء . . . وسَمّاه لنا- مجانس التركيب- لأنه يُرَكّب من الكلمتين ما يتجانس به الصيغتان كقوله مطا يا مطايا . . . وما أحفظ لأحدٍ من الشعراء شيئًا من قبيله ، وهو عندي غير حسن ولا مُخْتار ولا

(١) محمد مصطفى بلحاج : شاعرية أبى العلاء في نظر القدامى . الدار العربية للكتاب- ١٩٨٤ ، ص١٥٠ .

(٢) الشروح . ١٥١١/٤ .

داخل في وصف مِنْ أوصاف الفصاحة والبلاغة»[1] . وفي حين لم يتقبله ذوق ابن سنان الذي كان مشغولاً في سر الفصاحة بصرامة التقنين لشروط اللفظة في حالتي الإفراد والتأليف مع انحياز بَيّن للوضوح وتباعد مخارج الأصوات ، تقبله الخوارزمي وأثنى عليه . لقد كان هذا النمط بلا شك مظنة التكلف في وقت استحسن التلقي منه ما جاء عفوًا بعيدًا عن المعاظلة ، التي توهم بها على الأقل غرابة هذا اللون من الجناس .

وإدراك آلية عمل الجناس يبصرنا بالقضية أكثر ؛ إذ تقدم اللغة نسقًا من العلاقات يستدعي فيه كل دال مدلوله المتعين و«العلاقة بين الدوال هي نفس العلاقة بين المدلولات ؛ فالدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة ، والدوال المتشابهة كليًا أو جزئيًا لها مدلولات متشابهة كليًا أو جزئيًا»[2] . وفي زاوية محدودة من هذا النظام نجد طوائف من المدلولات المختلفة ، يعبر عن كلٍ منها بدوالٍ بينها تشابه كلي أو جزئي ، وهو ما يمثل فن الجناس ، وبهذا تحاول هذه الطوائف الخروج على نسق اللغة التقليدي ، والمسألة مسألة شيوع ، فالدوال التي بينها تشابه كلي أو جزئي- التي يُفْترض دائمًا قرابةً بين مدلولاتها- تستدعي مدلولات متباينة . وأتصور أن البحث وهو يسعى لتحرير نوع من العلاقة بين هذه المدلولات المختلفة لتلك الدوال المتشابهة يحاول استغلال التشابه بغية الربط . أما الوقوف عند تشابه الدوال فقط فإنه لا يعدو أن يكون تشابه مصادفة ، كما هو مطروح في تلك الجزر الصغيرة في أصالة وجودها ، جزر الجناسات .

ويعتمد الجناس في أداء وظيفته على آلية (التشويه/التنظيم) ؛ فاللفظ بما له من بنية صوتية صرفية علامة أو دال في نظام إشاري لغوي له مدلوله المتعين ، الذي ينصرف إليه الذهن عند إثارته من خلال هذا اللفظ ، هذا اللفظ يدخل مع غيره من خلال محددات (صوتية- صرفية) في علاقات تخالفية تقوم بتحديده تمامًا ، بحيث

---

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة . ص ١٩٨ .

(٢) جون كوين : بناء لغة الشعر . ترجمة : د . أحمد درويش . سلسلة كتابات نقدية ، العدد (٣)- الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر . ١٩٩٠ . ص٨٦ .

لا يتداخل مع دالٍ أو علامة أخرى ، ولا يستدعي مدلولاً آخر غير المدلول الذي يستدعيه اصطلاحًا .

ولكون الجناس اتفاق اللفظ مع اختلاف المعنى ندخل دائرة (التشويه) حيث يقضي الجناس- بحسب مساحة التطابق في البنية المادية للكلمة-على العناصر التي تضمن تأمين وصول الرسالة اللغوية ، وهذا يقودنا إلى تشويه آخر يتم على مستوى المعنى ، فيتم استدعاء معنى آخر غير المعنى الذي يتطلبه السياق . هنا ، وعند التباس الفهم ،يتدخل التلقي ثانيةً لإعادة تنظيم المعنى من خلال الكفاءة اللغوية ، محاولاً فهم الحيلة اللغوية التي تميز الرسالة بشيء من مهارة اللغة وفتنتها ؛ لتثير شيئًا ما عند القارئ الذي يحاول فهم دلالاتها ومعايشة أبعادها . ومحاولة ملء الفراغات في النص تخلق جدلاً بين القارئ والنص ، الأمر الذي يثري التجربة الجمالية .

هذه هي فحوى آلية عمله لدى الأقدمين أنفسهم ، ومنهم عبد القاهر الجرجاني الذي يقول عن الجناس أنه يعيد «عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحْسَنَ الزيادة وَوَفّاها»[1] . هنا يمكننا أن نقول أن ابن سنان ربما رأى فيه استغلاقًا على الفهم الواضح وطريقًا مُسَدِّدًا إلى الالتباس- لا الإيهام- وهو عكس ما كان ينشده . أو أنه في ضوء مفهومنا توقف به عند حدود التشويه ، ولم يتعداه إلى إعادة التنظيم إلا بَعْد جُهْدٍ يتعدى قدر الوضوح الواجب توفره في المرسلة الشعرية .

والبطليوسي يُدْرك ما في الجناس عامة ، وجناس التركيب على وجه الخصوص من إلغاز يقوم عليه عمله ، مُدْرِكًا بذلك ضِمْنًا خلخلته لنظام التواصل الإشاري . يقول معلقًا عليه : «وهذا يسمى تجنيس التركيب . وفي شعره أشياء كثيرة من هذا النوع . والشعراء تفعل مثل هذا على معنى الإلغاز»[2] .

وأمام اتفاق الشكل أو تقاربه في الجناس مع تباعد في الدلالة لم تنذر به البنية الشكلية ، يغدو التشابه بين هذه المتجانسات إما تشابه ربط عندما يمكننا افتراض

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة . قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر . الطبعة الأولى- مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة- ١٤١٢هـ/١٩٩١م . ص٨ .

(٢) الشروح ١٥٧٩/٤ .

علاقة ما دلالية بينهما ، أو تشابه مصادفة عندما لا يُسَوّغُ هذا التقارب الشكلي . يقول :

ســارتْ فــزارت بنا الأنْبــارَ ســالِمَةً
تُزْجي وتُدْفَعُ في مَـــوْجٍ ودُفّـــاعِ

ب(١٠) ق (٣١) .

يدخل التجنيس الأول (سارت– زارت) في مقام (تشابه الربط) ؛ فعلاقة السببية بينهما قائمة وتمثلها الفاء لفظيًا . ورغم التشابه الشكلي إلا أن التشابه الدلالي غير حاصل ، فقط أوهمت به علاقة السببية ، ويعمل هذا التشابه الشكلي نفسه على تسويغها .

أمّا (دُفَّاع) مع (تُدْفع) فتدخل في تشابه المصادفة ، فهي تسهم في (إيهام التشابه) العام ، لكنه لا يَنْحلّ عن كبير مساهمة في الدلالة ؛ فمضمونها (ما دَفَع بعضه بعضًا) متحقق سلفًا في (تُدْفَع) نَفْسِها ، وفي (مَوْج) كذلك . وبذلك تكون من المنظور الأفقي استسلامًا لبنية التطابق الصوتي العامة التي يدفع إليها الإيقاع وكاستجابةٍ لمتطلبات القافية والوزن . لكن رغم كونها تحقق هذا الفائض الدلالي الذي قد لا يحتاجه البيت ، تدخل عند النظر الرأسي لعلاقات كلمة القافية النحوية على امتداد الأبيات في تناسقٍ عام قوامه العطف . نحو قوله في القصيدة (٣١) :

- (إمضائي وإزماعي) ب (١)
- (أحلاسي وأنساعي) ب (٢)
- (بأوصالٍ وأضلاعِ) ب (٧)
- (لإخصابٍ وإمراعِ) ب (٩)
- (في موجٍ ودُفّاعِ) ب (١٠)
- (بين أجْراعٍ وأجزاعِ) ب (١٧)
- (رهطي وأشياعي) ب (١٩)
- (لا بل على الأيام والسّاعِ) ب (٢٠)
- (أخا عُدْمٍ وإدْقاعِ) ب (٢٥)
- (لإسرافٍ وإطماعِ) ب (٢٨)

هنا يبدو هذا الفائضُ الدلالي هدفًا وسمةً أسلوبيةً يسعى إليها النص بما ينقض

كون توهم الإيجاز فقط محققًا شعرية النص .

وقوله :

أَسَفٌ أَسَفَّ بهـــا وأثْقَلَ نَهْـــضَـــهـــا
بالحُـــزْنِ فـــهي على التُّـــرابِ هَوَافِ

ب (١٣) ق (٦٠) .

رغم مباينة المُسْنَد إليه (أَسَفٌ) بمعنى الندم والتحسر ، للمسند (أَسَفَّ بها) أى أدناها من الأرض ضعفًا عن الطيران ، إلا أنه بدا كما لو كان سببًا للفعل ليس فقط لعلاقة الإسناد ، بل المشاكلة اللفظية توهم أنها سبب في ذلك وكأنها تقدم تسويغًا لعمل الدلالة . وكذا يمكن أحيانًا- ومن خلال التوظيف والسياق – لتشابه المصادفة أن يغدو تشابه ربط من خلال منطقة اعتباطية اصطلاح اللغة .

ويقول أيضًا :

طار النَّواعبُ يَوْمَ فـــاد نواعـــيًـــا
فَـــنَـــدبْـــنَـــه لِمُـــوافِـــق ومُـــنَـــافِ

ب (١٢) ق (٦٠) .

الجناس يستثمر علاقة دلاليةً بين المتجانسين ؛ النواعب (الغربان) والنواعي (المعلمة بنبأ الوفاة) ، لما في وصف الأولى خاصةً صوتها من تشاؤم يقرنها دومًا بالخراب والموت وهو فحوى الكلمة الأخرى ، وعلاقة القربى الدلالية التي يوائمها توافق شكلي تطرد أيضا لديه في نفس الحقل الدلالي نفسه ، نحو : (نعيبها- نحيبها) في قوله :

ونَعِـيْـبُـهـا كَنَحِـيْـبِـهـا وحِـدَادُها
أبدًا ســـــواد قـــــوادم وخَـــــوَافِ

ب (١٤) ق (٦٠) .

فالأساس المشترك للدلالة يبينه التوافق الصوتي الصرفي . يقول أيضًا :

لا خَـاب سَـعْـيُكَ من خُـفَـاف أَسْـحَم
كَـسُـحَـيْم الأَسَـدِيّ أو كَـخُـفـافِ

ب(١٥) ق (٦٠) .

فمن خلال علاقة شكلية قوامها التجانس في خفاف (خفيف كصفةٍ للغراب

وخُفاف بن عمرو بن الشريد السُّلمي ، الشاعر) ، وكذا بين أسحم (بمعنى أسود كصفة للغراب وسحيم : عبد بني الحسحاس الشاعر أيضًا) . يَدْلُف البيت إلى المشبه به ، وكان التوافق الشكلي غطاءً ظاهريًا مُرِّرت تحته علاقة التوافق الدلالي للون ، وغير بعيد أن يستحْضر هنا . وربما أشار ذلك إلى سعيه إلى النساء في شعره ومغامراته التي يقولها الشعر حتى أدى هذا السعي إلى مقتله ، ولعل هذا ما أراده بخيبة السعي التي دعا للغراب أن يتجنبها . وبذا يوظف دلالة أبْعد في مدلول الاسم (سحيم) ، أو أنه يتصاقب مع أبيات سحيم الكثيرة التي يثني فيها على خلقه :

- إن كُنْتُ عبدًا فنفسي حُرَّةٌ كَرَمًا
أو أسودَ اللون إني أبيضُ الخُلُق
- إن يَكُنْ للسَّواد في نصيبْ
فبياضُ الأخلاقِ منْه نَصيبي[1]

وكما أن ثمة مظهرًا مشتركًا بين سواد لونه وبياض خلقه ، فإن فعله كذلك ، فرغم لونه الأسود إلاّ أنه مدعاةٌ للودِّ والتآلف الذي ينعب حدادًا على الفراق ، فيدعو له (لا خاب سعيك) .

وأحيانًا ما يدخل المجانس في علاقة أكبر من كلمة أخرى تحرفه عن تناظر المتجانسات

وجَوْنٍ كبنت الجَوْنِ يَصْرخ دائبًا
ويَمَسُ في بُرْدِ الحزين الضَّافي
ب (١٧) ق (٦٠) .

الجون الأسود ، أما (بنت الجون) فدلالتها لا تُتحَصّل إلا من دلالة الإضافة التي تؤول إلى نائحة كانت في الجاهلية . وبذا تنخلع عن دلالتها (الوضعية) في حالة الإفراد إلى العلمية في حالة الإضافة ويتباعد المدلولان تمامًا . وتفرق هيئة النحو بينهما ؛ حالة المفرد وحالة شبه الجملة .

---

(١) سُحَيْم : ديوان سحيم ؛ عبد بني الحسحاس . تحقيق : أ . عبد العزيز الميمني . دار الكتب المصرية- ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م .ص ٥٥ .

ومن هذا القبيل قوله :

أَأَبْغى لهـــا شَــــراً ولم أَرَ مِــــثْلهـــا

ســــفــــائِـرَ ليـلٍ أو ســــفـــائِـنَ آلٍ

ب (٨) ق (٥٨) .

فمع تشابه سفائر وسفائن إلا أن الإضافة نفسها (سفائر ليل- سفائن آلٍ) تنتج لنا مُزْدوجًا يكمل كل طرفٍ منه الآخر ليثبت عَمَلُ الناقة وخدمتها ليلاً ونهارًا إذ انْصبَّ البيت على حملها واجتيازها .

ومسألة التنسيق والتنظيم هَدَفٌ لا يفرِط النص فيه ، يقول :

فَــــرَتِّب النَّظْمَ ترتيـب الحُلي على

شَـــخْصِ الجَلي بلا طَيْش ولا خَـــرَقِ

الحِـــجْلُ لِلرِّجْلِ والتّـــاجُ المُنيفُ لما

فــوق الحِـجَـاجِ وعَــقْــدُ الدُّرِّ للعُنُقِ

ب (١٦ ، ١٧) ق (٢٦) .

(الحُـلي- الجَلي) ، (الحِجْل- الرِّجْل) جناسات تطبق صوتيًا ما تدعو إليه الفكرةُ من ترتيب النظم كترتيب الحلي على شخص الجَلي . فرغم تشابه المادة إلا أنه على الشاعر أن يعرف كيف يستخدمها .

أما نموذج من قبيل :

أَجَـــارتنا أنْ صَــــابَ دارةَ قَـــوْمنا

ربـيْعُ فــأضْــحَى مِنْ مَنَازِلنا السَّنْطُ

ب (١٧) ق (٦٨) .

فـرغم إقـرار الخـوارزمي بأن «الجـارة» مع «الدّارة» تجنيس المضـارعـة»[١] إلاّ أن التشابه لا يعدو أن يكون تشابه مصادفة خاصةً وأن السياق يَبْعد بكلٍ منهما عن الأخرى من خلال ما يدخل عليها من لواحق وسوابق (الهمزة- التاء- نا الفاعلين) ويبدو إقرار الخوارزمي السابق مبني على النظر للكلمتين خارج السياق .

ويبدو أن محاولة مَنْطقة العلاقة بين المتجانسات ، وتحريكها دلاليًا في اتجاه ما ،

---

(١) الشروح : ١٦٢٣/٤ .

فيمنطق ما لا منطق له أصلاً ، أحد مقومات شعرية التجنيس الرئيسة التي تدفع به إلى حيز الفاعلية الحقيقية وتعليقًا على قول المعري :

الموقـــــدون بـنـجــــــد نـارَ بـاديـة
لا يَحْـضُـرون وَفَـقْـدُ العـزِّ فيَّ الحَـضَـرِ
إذا هَمَى القَطْرُ شَـبَّـتـهـا عَـبِـيْـدُهُمُ
تَحْتَ الغَـــمَـــائِم للسّــارِينَ بالقُطُر

(ب ٣٤ ، ٣٥) ق (٢) .

(القُطر : العُود الذي يتبخر بَه) . يقول التبريزي : «من تمام الصنعة في هذا البيت أنّه ذكر القَطر الذي هو المطرِ في أوّله ، وذكر القُطْر الذي هو العود في آخره للتجنيس ، ثم جعل النار تَشبُّها العبيد بالقطر ، لا تُخْمدها الغمائم بالقَطْر»[1] وهنا يتقرر وراء ذلك الكلام التباعدُ الكبير بين دلالتي (القَطر - القُطر) حال إفراد كل منهما ولعله يعني تباعد حقلهما الدلالي ، وفي ذات الوقت يتقاربان صوتيًا مع ملاحظة هندسة التوظيف ، التي تجعل إحداهما في أول البيت والأخرى في نهايته لتدويم الأصوات في البيت . وكذا تتقرر تلك العلاقة بين (القطر والقُطر) في تعاورهما على النار إحداهما تَشُبُّها والأخرى تخمدها وكأنهما ضدان ، على الأقل في علاقتهما بالنار في هذا البناء الدلالي . وكذا يعيد جدولة العلاقة بين دلالات المتجانسات .وينقل التشابه من تشابه المصادفة إلى تشابه الربط .

على أن قيم التشابه في إطار المتجانسات لا تصل على الإطلاق إلى حَدِّ التطابق حتى في ذلك الشكل المسمى لدى البلاغيين بجناس الخط - إذ يفهم من الحديث عنه أنه من قبيل الجناس التام باصطلاحهم أيضًا . فيظل النبر واختلافه مقومًا فارقًا بين المفردات[2] .

---

(١) الشروح : ١٤٢/١ ، ١٤٣ .

(٢) راجع د . أحمد كشك : من وظائف الصوت اللغوي ، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي . الطبعة الأولى -دون ناشر- ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م . ص ١١٥ : ١٣٢ .

الخاتمة

في السطور التالية تعين النقاط الرئيسية التي انتهى إليها البحث وهي كما يلي :

- كانت المجموعة العروضية الأكثر شيوعًا لدى المعري في السقط (الطويل ، الوافر ، الكامل ، البسيط) أقرب إلى مذاق الجاهليين وشعر القرن الأول منه لشعر القرن الثالث الأقرب إليه ، وعلى الرغم من تجانس نسب هذه المجموعة في شعر أهم شعراء النصف الأول من ذلك القرن إلا أن المعري كان مختلفًا عنهم في ذلك ، وكان شيوعها لديه أعلى من متوسط الشيوع عندهم بمقدار (٣٣٪) ، وأعلى من أعلى نسبة مذكورة بمقدار (١٠٪) .
- بهذه المجموعة العروضية هيمنت على السقط البحور ذات الطول المقطعي الأكبر ، بما يتيح مدى أوسع لاحتواء التراكيب الطويلة والأبنية المتراكبة في أسلوب المعري .
- تنوعت الممارسة العروضية - لا الإيقاعية -في السقط تنوعًا محدودًا في ظل غياب تام لسائر البحور خلا التسعة التي جاء عليها السقط . وهو ملمح تخلى عنه المعري تمامًا عندما راح يبدع على المطروق وغير المطروق خاصة ، على نحو أدائه المتميز في اللزوميات وما تخلل كتبه النثرية ، حيث كان التنوع وسلوك الطرق الوعرة والإقامة بالأماكن المخوفة الصعبة غاية من غايات المعري بعد ذلك في إبداعاته اللغوية شعرًا ونثرًا .
- وعلى اختلاف في الترتيب ، ظلت هذه المجموعة العروضية هي المقُدَّمة في اللزوميات- مع الأخذ بشيوعها في مجمل الشعر العربي . ولا تكاد بحور أخرى تظهر ، مثل (الرمل والهزج والمجتث والخفيف) إلا لِتَضَاعُف العينة ، إلا أن اللزوميات شهدت أيضًا استخدامًا لبحور مثل (المتقارب ، السريع ، الخفيف ، المنسرح) .

- وبعامة لم تطرد هيئة البنية العروضية للسقط في اللزوميات ، وإن احتفظت ببعض المعالم الكبرى .
- يعمل الزحاف داخل الأوزان الشعرية بوصفه (البنية المتغيرة) داخل (النظام الثابت) ، وتغدو مواضعه بؤرًا للنبض داخل جسد القصيدة . فهو مقوم عروضي يفضي إلى نتاج إيقاعي متميز ، طبقًا لهيئة استخدامه وتكييف نظامه .
- وإذا كان البحر وصورة وروده عامل التشابه بين القصائد ، فإن الزحاف هو الموطئ العروضي لعدم التطابق بين الصورة الوزنية الواحدة- انطباقًا يكرِّس لاستنساخ الصورة العروضية تمامًا داخل سائر القصائد ، ومن ثم يمكننا أن نتهيأ لإمكانية وجود بصمة عروضية- إن صح التعبير- للقصيدة تفرق بينها وبين غيرها من قصائد نفس البحر .
- ونظام الزحاف الذي يميز النص عن غيره يهيئ لبحث تداخلات قيم العروض مع غيره من القيم الإيقاعية لإنتاج مدركات إيقاعية كلية . وبذا نخرج من إيقاع البيت إلى إيقاع النص .
- ويبدو نشاط الزحاف-في ضوء المتغيرات الدلالية والموضوعية- بنيةً سادرةً من الانتهاكات والتغييرات- في إطار البحر العام- لايخضع إلا لمبدأ المغايرة الإيقاعية بين بيتٍ وآخر ، قدر الممكن .
- ثمة متوسط شائع لتزحيف البيت (نسبة اتزان) ، عندها أقصى حضور لإيقاع البيت ، بما يمثل نبرةً أساسية - باعتبار الكم - مع سائر التنويعات الأخرى ، فتزحيف التفعيلة لايرتبط بها فقط ، بل بسائر تفعيلات البيت ، بل بهيئة اتزان النص بوصفه وحدة تشتمل على بنيات جزئية هي الأبيات ، تشتمل على بنيات أصغر هي التفعيلات ، والاتزان يخترق سائر هذه المكونات .
- كان التدوير أبعد عن أن يكون مطلبًا من مطالب الإيقاع في السقط ، الذي ينأى عنه لحساب ظاهرة ضد ، هي البحث عن قيم الإيقاع الواضحة والإفصاح عن نغم القوافي .
- يتأكد لدينا ملازمة التدوير لبحر الخفيف ، ويبدو في الأخير قوة تروم امتلاكه ، فلم يوجد من التوامّ من البحور بحر مَثَّل التدوير فيه ظاهرة مثلما مَثَّل في بحر الخفيف .

- ثمة علاقة ثلاثية الأطراف ؛ مؤداها علاقة قربى وعوز بين نزعة الاسترسال والقص وظاهرة التدوير ؛ إذ حاجة المسترسل لها واضحة لاحتواء سيل من الأحداث والأقوال بشكل يخفّ معه مطلب النغم ، ويدخل الخفيف كطرف ثالث بما يوفر إيقاعه من مهيآت للتدوير .

بدأ مطلب التصريع حاكمًا أقوى في الفاعلية الشعرية لدى المعري ، فتأبى إلاّ أن ينبئ الشطر الأول عن القافية كمًا وكيفًا كما ينبئ عن وزن القصيدة ، فإذا ما كُنّا في بداية القصيدة حتى في إطار بحر الخفيف فالتصريع أوْلى .

- وعلى مستوى القافية ، لم تكن القافية عنصرًا (مضافًا إلى) البيت ، فمجرّد وجودها ينشىء حولها نظامًا فريدًا تتواشج فيه قيم كثيرة لاسبيل لفحصها إلاّ بتفكيكها وإعادة تركيبها .
- إن إدراك المعري لقيمة القافية- كعنصر مُوَلّد للشعرية- هو ما جعله يتجه في اللزوميات إلى القافية الغنية ، وإن لم يمنع هذا من اضطراد الشكل المعهود للقافية لديه ، حتى وهو ينتج اللزوميات فيما ضَمَّنه سقط الزند .
- وحروف الروي في سقط الزند هي الحروف المقدمة في مجمل الشعر العربي ، وليس فيه مانَدَرَ في الشعر ، كما الحال في اللزوميات .
- تؤسس القافية لقيم (صرفية صوتية) في البيت الشعري .

ومؤدى الفكرة أن البيت الشعري الذي ينبني على كلمة- جذرها يصلح عند الاشتقاق منه لأن يصبح أساس كلمة القافية - ينحو هذا البيت إلى أن تتناسل هذه (النواة الصوتية الدلالية/ الجذر) فتقفل البيت في موقع القافية . هذا لأهليتها الصوتية أولاً ، وموافقتها لإنتاج معنى مناسب لما سبق عليها ثانيًا ، وثالثًا لما تحدثه من قيم جمالية توفرها الأشكال البلاغية التي تشكلها حينئذ ، إذ تغدو مقومًا جيدًا لأنماط بلاغية كردِّ الأعجاز على الصدور أو الترصيع .

وتنشئ كلمات هذه القوافي نظامًا آخر للارتباط الصوتي- إضافةً للارتباط الرأسي لقيم القافية ؛ حروفها وحركاتها- على امتداد البيت نفسه ، بداعى اتفاق الجذر أو تكرار الكلمة نفسها فتنتج لدينا قواف تنظر جذورها إلى صدور الأبيات ، وتعمل هذه الآلية على تأمين ارتباط أصوات القافية بالبيت .

- القافية ليست مجرد حرف الروي ، وإنما هي جماع قيم أخرى ؛ كالوصل والخروج

والردف والتأسيس إلى جانب حركاتها على اختلافها ، ومن هنا كان إيلاء سائر مكوناتها حيزًا مناسبًا من النظر ضرورة لاينفك عنها البحث في إليات بناء النص الشعري .

- ومن قيم القافية وتحديدًا من عناصر الوصل فَعَّل السقط هاء الضمير وصلاً في القافية . ومن هنا كانت مكونًا في قيم صوتية ثابتة كمًا وكيفًا على أنحاء متفاوتة في القافية على المستوى الرأسي للقصيدة ، كما كانت مركز ثقل صوتي على امتداد البيت الواحد . وباعتبار هاء الغيبة مقولة صرفية تحيل على مقولة دلالية- أدى هذا إلى سيطرة نماذج بنائية مخصوصة على النصوص ، كوجود متعلق الضمير صريحًا كاسم في الشطر الأول من الفقرة ، ثم تنساب هاء الغيبة في الشعر كله لتشير إليه وتدعم وجوده مالم يتغير المرجع ، وبذا يمارس الضمير وظيفة إرجاعية للتدليل به من العروض إلى حشو البيت وموضوع الفقرة الشعرية . ومع التزام هاء الوصل في القافية ، يُتَوقّع أن يكون موقع القافية هو موضع الألفاظ الدالة على الموضوع الرئيس أو مكوناته المتصلة به ، وكأن اللفظ الذي يمثل عنوانًا لحقل دلالي يقع صدر البيت الأول من الفقرة وعلى طول القافية تقع مفردات حقوله الدلالية الحميمة ، وبذا يعمل الضمير كما يقول د . جمال الدين بن الشيخ بوصفه منبهًا مضيئًا ، تعيد علامته ، بدون انقطاع ، الانتباه إلى الموضوع المطروق .
- كذا تشتمل كلمة القافية على جذور إمكانات واسعة لتحقيق أوضاع جمالية متباينة ، تشارك في منح النص شعريته بمنحه خصوصيته البنائية ، فالتزام مقولة نحوية في موقع القافية يهيئ لإنتاج سلسلة تركيبية خاصة يخرج بها النص على هيئة مخصوصة في الأداء ؛ فالقافية تهيئ لاستخدام منظم ونسقيٍّ للمقولات النحوية نفسها . تتدخل حركة الروي (فتحة ، ضمة ، كسرة) في تحديد المقولات النحوية الشاغلة لكلمة القافية ، التي تحدد بدورها إمكانات خاصة يحددها نسق اللغة ، من مجموعها يكون اختيار الكلام . وهيئات اضطراد أشكال مخصوصة هي تفاعل محورين ؛ فعل الاختيار مع فضائه . فكل اختيار نهائي في السلسلة النظمية (قافوي) سوف يفرض أو يحدد أشكالاً بعينها للاختيار قبله ، هذا مع الأخذ بطبيعة المتغيرات الأخرى الصرفية والدلالية النابعة أيضًا من الاختيار المتعين نفسه .

- في البيت الشعري ، حيث يتراكب النظام النظمي مع النظام الوزني ، الذي يُعَدِّل بدوره من إمكانيات الاختيار من تجمعات الوحدات اللغوية في القوائم الاستبدالية- تقل فيه عند موقع القافية فرصة الكلمات القابلة للاستبدال في هذا الموقع ؛ لما تتعرض له حينئذ من شروط عدة للاختيار على رأسها التوافق الصوتي والدلالي والعروض/الصرفي ، فتدخل القافية كعنصر ضاغط على المحور الاستبدالي بما ينطبق على المحور النظمي .
- إن موقع القافية وخصائصه البنائية يَحُدُّ بشكل هائل من عدد العناصر المكونة لسلسلة العناصر الغائبة والقابلة للاستبدال أو الحلول في ذلك الموقع من السلسلة النظمية . وهنا يمكننا التساؤل حول أصالة وضع كلمة القافية في هذا الموقع أو كونه وضعًا محولاً عن وضع آخر في أصل التركيب ، عُدِل به عنه . وهنا كثيرًا ماترتبط القافية بالغريب ، ولكننا نستثمر فروضًا قد تكون مهملة لنقرر أن موقع القافية بما له من ميزة بنائية غالبًا ما يجتذب هو نفسه المفردات الغريبة لما لها من جماليات تثيرها في النص ، فتستثمر من البيت أكثر مواضعه حيوية ، وبذا يرتبط الغريب بالقافية كما ترتبط القافية بالغريب .
- وبالنظر إلى علاقة كلمة القافية بالبيت دلاليًا ، نرى أن كلمة القافية غالبًا ماتختزن الوجهة الدلالية للبيت ، لخاصية بنيوية في موقع القافية ذاته ؛ إذ يُصَعِّد- الحمولة الإخبارية للكلمة باعتبار النهاية والوقف ، فيغذي موقعُ القافية نفسه دلالة الكلمات كما تغذيه دلالاتها لتصبح العلاقة مُتبادلة التعاضد .
- احتلت المقطعات جانبًا من سقط الزند ، وإن كان السقط هو ديوان القصيدة والطويلة تحديدًا ، إذا ماقيس إلى اللزوميات الذي نعتبره قياسًا إلى السقط ديوان المقطّعة .
- لما كان كثير من الضيم قد لحق المقطعة في ظل تصور ربط الإجادة بالتطويل ، وانشغال السياق العام- والنقد بعض منه- بمبدأ الاحتكام الدائم إلى التقييم والمقارنة والتحرك تحت سماء أفعل التفضيل ، في وقت كان المعري يوطد لشعريته- لما كان الحال كذلك عَزَف المعري في مجمل السقط عن المقطعات إلى القصائد ، وما جاء فيه من مقطعات كان أشبه بذَرِّ الرماد في العيون ، ودفع مظنّة العجز والتقصير عن إنتاج «غُرّة لائحة» تلج المسامع وتجولُ المحافل .

- ولم يولِ المعري في سقط الزند اهتمامًا خاصًا بالمقطعات ، فبوصف المقُطعّة الجيدة أو المقطوعة ليست أبدًا اختصارًا لقصيدة ، كما أن القصيدة الجيدة ليست على الإطلاق تطويلاً للمقطعة ؛ إذ تختلف آلية اشتغال الشعر بينهما- غدا الطول في كثير من الأحيان هو المقوم الرئيس في الخروج من حيز المقطعة إلى القصيدة ، وتباين الطول لاستيعاب متطلبات الشعر ومقاصد الشاعر ، وكان الشكل جرابًا على استعداد دائم لأن يمتد ليستوعب الشعر في امتداد غير ثابت . ويلزم المقطّعة كى تختلف عن القصيدة - أن تتحرك نحو هدف موجود داخلها ، أن تتحرك نحو محور تنبني عليه . ومن الأفضل لها أن تنتهي بما يَحُدُّ امتدادها أو يشبع انتهاءها . على الفاعلية الشعرية كى تنتج مقطعة ما ، أن تكون على وعي تام بأوان توقفها القريب وأحيانًا الوشيك ومن هنا تختلف عن القصيدة التي يمكن لها أن تمتد لتعيد وتكرر ، فتتشعب في دهاليز المعاني . إن المقطعة يجب أن تكون منذورة للتوقف والانتهاء منذ بدايتها .
- ثمة ارتباط واضح للغاية بين المدح والسفر وما يشمله من ناقة ، فارتبطت بهما جل قصائد المدح وكأنه لايمكن التفكير في المدح بمعزل عن التفكير في الناقة .
- وتستخدم صورة الناقة- الغالبة في ملازمتها لموضوع المدح ، وربما لازمها الطلل أحيانًا- تستخدم في دلالتها العامة كصورة كنائية للعلاقة بالممدوح ، صورة كنائية لأن معالم الصورة لاتراد لذاتها- وإن كانت صحيحة على الإجمال والتفصيل فيما تشير إليه ظاهريًا- وإنما يراد لازم معناها . فليس ثمة الصورة التي تستطرد في تفاصيل الناقة وتصوير أعضائها على أنحاء شبه ثابتة بصورة لاتكاد تفلت عضوًا من أعضائها ، وإنما هي دال يقدم بحسب مورده معانى خاصة مثل : بعد المسير وضنى السفر ، السير في الصحراء المخوفة فيها حيث لا مرعى ولاماء ، الشوق للوطن والأرض أو لشخص ما ، هذا على مستوى تماسك البناء الظاهرى الذي يقدمه النص بعيدًا عن تأويلاته المتعددة .

ولم تكن الناقة في تراتب المعانى الظاهرة -في تلك النصوص - هي محور البناء ، وإنما قدّمتها النصوص بوصفها دالاً تمهيديًا للمدح داله الأكبر والرئيس ، بما لايمنع على الإطلاق إمكانية اكتساب هذه الدوال التمهيدية حضورًا أقوى من سائر الدوال الأخرى على مستويات النص العميقة وفي قراءات متفاوتة ، لكن بناء

النص الظاهري يرتب محتوياته بحيث يجعل الناقة وغيرها مراقي للمدح .

- الجدير بالملاحظة ليس هو ارتباط الناقة والسفر بالمدح بل ارتباط كل ماسبق بتمدد القصيدة وطولها ، وبالتالي يطفر السؤال هل طالت القصائد استجابةً لهذا الخطاب الذي يسعى إلى التمديد؟ أم أن هذا التطويل من متطلباته ، بمعنى أن يقتضي التطويل نفسه تلك الوحدات؟ إذا ما كان الطول نفسه هدفًا فقلما تأتي قصيدة قصيرة احتوت الناقة والسفر المتصل بالممدوح ، رغم أن اختزال هذه الدوال التمهيدية لم يكن أمرًا عسيرًا لو لم يكن ثمة تقاليد كتابية أخرى تحكم الإبداع . لقد ارتبطت هذه المسائل معًا في الوعي الإبداعي بحيث يجري كل نهر نحو مصبه في سهولة واطمئنان .
- ولما كان الحال على هذا النحو من تعدد الموضوعات- خاصة في إطار المدح- وإن كان ثمة مسوغ منطقي للارتباط- لما كان الحال كذلك كان ضرورة النظر إلى ما اصطلح عليه بحسن التخلص ، رغم أنه يبدو في التحليل الأخير ظاهرةً نقدية قبل أن تكون رؤية إبداعية .
- على الرغم من تحري المعري خطى المحدثين في حسن التخلص طبقًا لما يريده الذوقان ؛ النقدي والشعري في تفاعلاتهما ، إلا أن عروق الشعر غالبًا ما كانت تنزعه فيأتي بنماذج على نمط القدماء في التعدية ، وبذا يتجاور الطريقان معًا لبناء القصيدة ، ومن العسير من خلال نصوصه أن نقرر انحيازه لطريقة ما دون الأخرى .
- انطلاقًا من أن معنى عنصر ما من عناصر العمل أو وظيفته هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في العمل أوسع أو مع العمل برمته- كان بحثنا في القصيدتين (٥٨) ، (٤٠) على سبيل المثال ، لنبين أن بناء النص مشتملاً على وحدات عدة يُظَنُّ فيها الافتراق- هذا البناء ليس اعتباطًا أو ضَمًّا لعناصر كيفما اتفق ، وإنما هو استجابة لمنطق ما يجب كشفه ، هذا المنطق هو بعض من بنية النص المخصوصة .
- إضافة إلى السفر والناقة ، شاع استخدام دوالّ القطا والبرق والطيف والخيال في شعر سقط الزند واستخدام المعري كلاً منها في سياقات مخصوصة ، وقدّم تحققات جمالية تضاف إلى مجمل الاستخدام العربي ، وإن لم يخرج على إطار الجمالية السابقة في كلٍّ .

- ينبني خطاب المعري بصفة رئيسية في السقط على الإطناب ؛ باعتماد الحرص على تأمين عرض متوازن بين الأجزاء- على مستوى الكيف في المقام الأول- بما يصل كل نقطة تَفَرَّعَ الحديث إليها بمصدرها ؛ إذ تنزلق الأبيات من تفصيلة إلى أخرى مجاورة لها أو أخرى جزئية متفرعة عنها ، بما يؤدي إلى تقديم دقائق للمعنى وتفاصيل عند كل نقطة من النقاط التي تكثر كلما إزداد الأسلوب غزارةً في الإطناب .

والإطناب لايعنى تقديم أبنية للمعنى لاتقدم الجديد من الدلالة ، فليس ثمة شيء لا وظيفة له ، وإنما الأمر يدور على غزارة هذه الفروض التي لايترتب عليها نتائج في بقية النص ، مع الأخذ في الاعتبار نسبية تقدير المعنى أو الوظيفة لسائر وحدات النص .

- ومَرَدّ اعتبار الإطناب صفة مؤسسة للخطاب الشعري العربي بعامة ، وخطاب المعري الأدبي على وجه الخصوص ، هو تلك الصفة الشفاهية التي تطبع هذه المنتجات الأدبية ، سواء تطبعها بسمة الشفاهية الأولية الخالصة أو تلك الثانوية ، على تفاوت نسبي دومًا داخل كل سمة متعينة ، هذا خلافًا للمجمل العام في خطاب القصيدة المعاصرة التي ينتجها الوعي الكتابي أصلاً بينما تخترقها فقط تلك الصفة الشفاهية .

- والمعري بسبب من العاهة لم تمسسه معرفة بالكتابة كممارسة فعلية تؤدى دورًا إنتاجيًا في خلق وعي مطبوع بطابعها ، فالشفاهية والكتابية ليستا فعلاً ماديًا قدر ما هما وعي منتج ، نقول لم تمسسه معرفة بالكتابة بما قد يجعل شفاهيته شفاهية أوّلية ، لكن امتلاءه بمُنْتَج ثقافي فيه الكثير من العناصر الكتابية التي خالطت مكوناتها ، الأكثر تضخمًا بالطبع- لايمُكننا من ادعاء خلوص شفاهيته ، فهي في أحسن الأحوال (شفاهية ثانوية مثالية) أو أنها (شفاهية شبه أوّلية) . نعتناها بالأولية ، لأن العناصر الكتابية التي خالجتها لم تكن قناتها القراءة/العين ، وإنما هي الصوت/الأذن ، هي النطق والشفاهة ، فكأن المكتوب والوعي الكتابي نفسه لم يدخلا إليه إلاّ من خلال قنوات الشفاهية فكل ما ينتج كتابةً يعاد تمثله شفاهةً ، بما يحيل إلى تنمية عناصره الشفاهية على حساب الأخرى الكتابية .

- فالمعري/الشاعر الشفاهي ، الذي يقول ولايكتب ،في حاجة دومًا للتمهل ، ومن ثم

فهو يعيد ويكرر ويشتغل على أنماط ثابتة يملؤها ، عند أول بادرة أو مفردة غنية بالكتابة حولها يستثمر الشاعر من عناصرها -على سبيل الانتخاب المخصوص- مايتوافر مع خطه الرئيس ، ومن ثم فهو مطالب بتأمين إطنابه بما يجعل المتلقي معه على خط واحد ، في إطار سياق تواصلٍ شفاهي ، على الأقل في التلقي الأول عنه . ولعل هذا مما قد يفرق القصيدة الحديثة في عمومها عن القديمة ، إذ لايكترث الخطاب المعاصر كثيرًا بتأمين هذا الانتقال اعتمادًا على الكتابة التي تُمكنّ من استعادة الكلام ، أما الخطاب الشفاهي فحريص دومًا على تأمين الانتقال بالتفرع في مسارات متتالية بشكل مستقيم ؛ فالمعاني إنما تمتد في طرق شبكية وهي وإن تعددت إلاّ أنها تعود إلى نقطة مركزية واحدة ، تمثل تلك المسارات المتعددة أو تلك الوحدات المتوسطية تجلياتها المتعددة ، وهكذا على هذا النحو التدريجي في كل تفرع . إن وحدات المعنى التي يقدمها النص تظل مشدودة إلى نقطة هروب واحدة . وربما أمّن الإطناب بالانزلاق من العناصر إلى مجاوراتها المثيلة لها في درجة التفريع . وفي كُلٍّ ، غالبًا مالا تغيب الروابط الأسلوبية الصريحة ؛ كالعطف وأدوات التشبيه وإن تباعد مابين الأصول والفروع . وهذا ما فحصه البحث في القصيدتين (٦٤) ، (٣١) على سبيل التمثيل .

- النظر العام للتخييل عند المعري يئول به إلى القدماء وطرائقهم في التصوير ؛ هيئته ومكوناته . والبحث المستوعب يستطيع أن يصل بين معظم صوره في السقط والكثير مما اشتهر عند سابقيه .
- لاتكاد تختلف الصورة الشعرية عند المعري عن الصورة الشعرية عند غيره من المبصرين . ولا أتصوره من قبيل المجازفة أن نقول أن المعري لو كان مبصرًا لما أنتج لنا صورة (شعرية) تختلف كثيرًا عما جاء عليه شعره ، طالما أن حصيلته اللغوية لم تتغير ، وطريقة تعامله معها ، والجرأة على التوليد والربط بين مكوناتها ظلت على ما هي عليه .
- لاننكر دور الأساس المادي في اللغة ، ولكن ماننكره هو دخوله في تكوين الصورة في الشعر بهذا الشكل المتوهم الذي يقيس لغة الشعر على اللغة في مستواها الطبيعي تمامًا ، فالشعر لايقوم على الخبرة بالحواس ، وإنما يقوم على الخبرة باللغة . فالصورة الشعرية -فيما نتصور- ليست وعيًا بالشكل ، وإنما هي شكل للوعي الذي

يُبَنْين من خلال اللغة . ولاتقوم على هوية المدلول المادية قدر ما تقوم على هوية الدال المرجعية في إطار اللغة ، حضور الدوال المفعم ومايؤسس من غياب لدوالٍّ أخرى ربما كان من الممكن أن يرتبط بها .

والشعر بماهو لغة فوق اللغة يقوم على أنظمة ثانية للإشارة ، الدالّ فيه لايشير إلى مرجعية خارجية قدر مايشير إلى ذاته ، الدّالّ في الشعر هو الإشارة والمرجع .

- ولما كان باتيستافيكو يقول : «إذا كانت الميتافيزيقا العقلية تعلمنا أن «الإنسان إذا أَدْرك صنع كل شيء» فإن الميتافيزيقيا الخيالية تبين أن «الإنسان إذا لم يُدرك صنع كل شيء» . وربما كانت المقولة الثانية أصدق من الأولى ، ذلك أن الانسان يفسر بالإدراك مافي عقله ويستوعب به جميع الأشياء ، ولكنه بعدم إدراكه يصنع هذه الأشياء من نفسه ، وعندما يتحول إليها يصبح هو نفسه هذه الأشياء» .

ولو أن الأمر يسير على ظاهر المنطق لكان أولى بالشاعر غير المبصر أن يكون حُرَّ الخيال في التأليف بين الموجودات ، لو أن المواضعة المادية أساس الشعر ، ذلك أنه لم يدركها أصلاً ، ومن ثم عندما نجد خبرة المعري لا تكاد تختلف عن خبرة المبصرين ، فإن ذلك لايعزى إلاّ إلى خبرة اللغة التي تقدم هذه الخبرة الحسية . ومن هنا ينتقل الحديث بمجمله من حيز الخبرة المادية إلى حيز الخبرة اللغوية كما أسلفنا .

- ويقودنا البحث في التخييل عند المعريإلى قولنا أن الشاعر الذي يريد أن يحقق إنجازًا جديدًا كل الجدة في التخييل لشيء ما ، عليه أن يخرج على التصورات الاستعارية نفسها التي يبنين هذا الشيء من خلالها وتحكم سائر التحققات التي تنتجه . فإنتاج نموذج نوعي جديد يدور في فلك هذه التصورات الاستعارية التي تحكم النظر إلى هذا الشيء- لايكفي لتحقيق قفزة الاختلاف ، وإنما ما يحققها هو الخروج على تلك التصورات نفسها .

- كانت المبالغة من معالم خطاب التصنيع الكبرى لدى المعري في السقط ، إذ حكمته رؤية تقييسية للأشياء ؛ فيربط دومًا الصفة أو الشيء بآخر يمثل دومًا أقصى امتلاء للوصف أو الحكم المراد إلحاقه .

- وكانت الجملة الشرطية مهيئة عن سعة- بتكاملها البنيوي لأداء دلالي متميز ، يقوم على التكامل والاستقلال لأداء معنى المبالغة ، خاصةً في حالة الشرط بلو

ولولا اللذين هيمنا على الشرط بالأداة في الديوان .

- كذلك قام خطاب المعري في السقط بقوة -ضمن ما قام عليه-على الإيهام في التدليل عندما توفر على علاقة الدوال بمدلولاتها ، لا بتعديل الدال أو المدلول ، أو إحلال لآخر محل أيٍّ منهما ، لكن عمله يقوم على خلخلة هذه العلاقة نفسها بربطها بشيء آخر من جنسه ، لكن هذه الحقيقة لا أساس لها سوى (التوهم) . وهذا الإيهام أساس عمل الإلغاز والتورية والتعبير بالمصطلحات (إيهام في المدلول) ، كما أنه أساس عمل الجناس (إيهام في الدّالّ) .
- لقد تماهى المعري في السقط مع المشترك في الذائقة الجمالية السائدة للشعر ، مشبعًا النموذج النوعي السائد نفسه بقصائد توغل في تأسيس جمالية النموذج . يقول خرابجنكو :

«تلعب متطلبات العصر الجمالية ، دون شك ، دورًا بارزًا في تكوين شخصية الكاتب الإبداعية ، لأن عليه ، بطريقة أو بأخرى ، أن يجد موقعه فيما يتعلق بها»[(١)] .

لقد كانت قصيدة السقط أكثر «رعاية» لـ«بنية» الكتابة السابقة عليه . لكنها في النهاية لابد وأن تحمل شيئًا من الاختلاف الذي يحفظ عليها حياتها ، مادامت الذائقة في حاجة إليها . فالقصيدة الحديثة كما يقول د . المسدي- وسنعمم مفهوم الحداثة تاريخيًا لتدخل كل قصيدة مع التالية لها في سجال- «تعيش بواسطة وجودها المضاد : هي ما هي عليه في الذائقة الشعرية العربية . لا انطلاقًا من مقوماتها الذاتية ، وإنما هي ما هي عليه بفضل ماتثيره من اختلاف عما كان الذوق الشعري اعتاده . إنه ضرب من الاستحضار الإقصائي ، هو استدعاء الإلغاء ، فعند المقرين إذا حضرت القصيدة الحديثة نادت القصيدة الأخرى لنفيها ، وعند المنكرين كلما حضر القالب الشعري الجديد أمعنوا في استحضار القالب المأثور

---

(١) ميخائيل خرابجنكو : شخصية الكاتب الإبداعية . ضمن كتاب الأدب وقضايا العصر . ترجمة : عادل العامل . مراجعة : يوسف عبد المسيح ثروة . سلسلة الكتب المترجمة- رقم (١٠٩)- دار الرشيد للنشر- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهورية العراقية- ١٩٨١ . ص٨٤ .

واجتلبوه ليستشهدوا على قصور هذا الطارئ الغريب»[1] .

لقد كان المعري بعامة في السقط أكثر التزامًا بمقومات القاسم المشترك الأعلى للتقاليد الأدبية السابقةعليه ، وكان التشابه مع النموذج المطروح قبله هو «إطاره» لتشعير النص ، بحيث تصبح تنويعاته الداخلية ، فقط ، هي ما يحمل ميزته وفرادته حتى إزاء من يتصاقب معهم .

---

(١) د . عبد السلام المسدي : الذائقة الشعرية وتعاشر الأضداد . مجلة سطور- يوليو ١٩٩٧- عدد ٨- ص٨٢ .

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- أبو العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان) : **شروح سقط الزند** . تحقيق : مصطفى السقا وآخرون ، بإشراف د . طه حسين . الطبعة الثالثة- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م .

ثانيًا المراجع

(أ): الكتب

- د . إبراهيم أنيس : **موسيقى الشعر** . مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الخامسة - ١٩٨١م .
- ابن الأثير الحلبي (نجم الدين أحمد بن إسماعيل)
: **جوهر الكنز** . تحقيق : د محمد زغلول سلاّم . [دون ناشر] - [دون تاريخ] - الإسكندرية- مصر .
- ابن رشيق القيرواني (أبو على الحسن بن رشيق) : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ونقده** . حققه وفصله وعلق على حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد . الطبعة الخامسة- دار الجيل - بيروت - ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م .
- ابن السِّكيّت (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق) : **شعر عروة بن الورد ، صنعة أبي يوسف يعقوب بن إسحاق ابن السِّكيّت** . تحقيق : د محمد فؤاد نعناع . الطبعة الأولى- مكتبة العروبة للنشر والتوزيع- الكويت ، مكتبة الخانجي- القاهرة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م .
- ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد) : **سر الفصاحة** . الطبعة الأولى- دار الكتب العلمية- بيروت- ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م .
- ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم) : **عيار الشعر** . تحقيق ودراسة : د . محمد زغلول سلاّم- منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٨٠م .
- ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم بن قتيبة بن مسلم المروزي) : **تأويل مشكل**

القرآن . تحقيق : السيد أحمد صقر . الطبعة الثانية – دار التراث – القاهرة – ١٣٩٣هـ / ١٩٧٤م .
- ابن هشام (أبي محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد) : **مُغْني اللبيب عن كتب الأعاريب** . تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد . المكتبة العصرية – صيدا ، بيروت–١٤١١هـ/١٩٩١م .
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي) : **ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي** . الطبعة الثانية – دار المعارف – [دون تاريخ] .
- أبو العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان) : **رسالة الغفران** . تحقيق د . عائشة عبد الرحمن . الطبعة التاسعة – دار المعارف مصر [دون تاريخ] .
: **شرح اللزوميات** . تحقيق : سيدة حامد وآخرون ، بإشراف د . حسين نصار – الهيئة المصرية العامة للكتاب–١٩٩٢م .
: **الصاهل والشاحج** . تحقيق : د . عائشة عبد الرحمن . الطبعة الثانية– دار المعارف – مصر– ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م .
: **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ** . ضبطه وفسر غريبه ونشره : محمود حسن زناتي . الجزء الأول . الطبعة الأولى– مطبعة حجازي بالقاهرة– ١٣٥٦هـ/١٩٣٨م .
- د . أحمد كشك : **التدوير في الشعر ، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع** . الطبعة الأولى– [دون ناشر] ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م .
: **الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع** . النهضة المصرية– [دون تاريخ] .
: **القافية تاج الإيقاع الشعري** . [دون ناشر] – ١٩٨٣ .
: **من وظائف الصوت اللغوي** ، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي . الطبعة الأولى– [دون ناشر] – ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م .
- د . أحمد مطلوب : **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** . مطبعة المجمع العلمي العراقي– جـ١– ١٤٠٣هـ/١٩٨٣ م ، ج٢– ١٤ . ٦هـ/ ١٩٤٦م ، ج ٣–١٤ . ٧هـ/ ١٩٨٧م .
- إديث كريزويل : **عصر البنيوية** . ترجمة : د . جابر عصفور . الطبعة الأولى– دار

سعاد الصّباح - ١٩٩٣م .
- الأصمعي (أبي سعيد عبد الملك بن قُرَيْب بن عبد الملك) : **الأصمعيات** . تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون- الطبعة الرابعة-دار المعارف- مصر- [دون تاريخ] .
- د . أمجد الطرابلسي : **نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة** . ترجمة : إدريس بلمليح . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر- المغرب- ١٩٩٣م .
- امرؤ القيس (امرؤ القيس بن حُجْر بن الحارث بن عمرو بن حُجْر) : **ديوان امرئ القيس** . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الخامسة - دار المعارف - مصر - ١٩٩٠م .
- البخاري (أبي عبدالله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم) : **صحيح البخاري** . الطبعة الأولى- مركز السيرة والسنة- المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- وزارة الأوقاف- جمهورية مصر العربية- ١٤١٣هـ/١٩٩٣م .
- د . بدوي طبانة : **معجم البلاغة العربية** . الطبعة الثالثة - دار المنارة للنشر والتوزيع - جدة ، دار الرفاعي للنشر والطباعة- الرياض- ١٩٨٨م .
- التبريزي (أبو زكرياء يحيى بن على بن محمد بن الحسن بن محمد) : **شرح حماسة أبي تمام** . دار القلم- بيروت- لبنان- [دون تاريخ] .
: **الكافي في العروض والقوافي** . تحقيق : الحساني عبد الله ، مجلة معهد المخطوطات العربية المجلد ١٢ ، الجزء الأول- مايو ١٩٩٦م .
- تزفيتان تودوروف : **الأدب والدلالة** . ترجمة : د . محمد نديم خشفة . الطبعة الأولى مركز الإنماء الحضاري- ١٩٩٦م .
: **باختين : المبدأ الحواري** . ترجمة : فخري صالح . سلسلة آفاق الترجمة ، العدد (١٤)- الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر- ١٩٩٦م .
: **الشعرية** . ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . الطبعة الثانية - دار توبقال - المغرب - ١٩٩٠م .
: **مفهوم الأدب** . ترجمة : د . منذر عياشي . الطبعة الأولى- النادي الأدبي الثقافي بجدة-١٤١١هـ/١٩٩٠م .
- د . توفيق سعد : **عبيد بن الأبرص ، شعره ومعجمه اللغوي** . الطبعة الأولى-

مطبعة حكومة الكويت - ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م .
- توفيق الزيدي : **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه** . الدار العربية للكتاب -ليبيا ، تونس ١٩٨٤م .
- د . جابر عصفور : **الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي** . دار المعارف - مصر - [دون تاريخ] .
: **نظريات معاصرة** . الهيئة المصرية العامة للكتاب - مصر - ١٩٩٨م .
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : **كتاب الحيوان** . حققه وقدّم له : فوزى عطوي . الطبعة الثالثة- دار صعب- بيروت- ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .
- جان صدقة : **رموز وطقوس ، دارسات في الميثولوجيا القديمة** . رياض الريس للكتب والنشر- لندن- [دون تاريخ] .
- جدسون جيروم : **الشاعر والشكل ، دليل الشاعر** . تعريب : د . صبري محمد حسن ، عبد الرحمن القعود . دار المريخ للنشر- السعودية- ١٤١٥هـ/١٩٩٥م .
- د . جمال الدين بن الشيخ : **الشعرية العربية** . ترجمة : مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر- المغرب- ١٩٩٦م .
- جميل (جميل بن عبد الله بن مَعْمَر) : **ديوان جميل بثينة** . تحقيق : د . حسن نَصّار مكتبة مصر- [دون تاريخ]
- جورج لايكوف ومارك جونسون : **الاستعارات التي نحيا بها** . ترجمة : عبد المجيد جحفة . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر-المغرب- ١٩٩٦م .
- جون كوين : **بناء لغة الشعر** . ترجمة : د . أحمد درويش . سلسلة كتابات نقدية ، العدد رقم (٣)-الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- أكتوبر ١٩٩٠م .
- الحاتمي (أبو على محمد بن الحسن بن المُظَفْر) : **حلية المحاضرة في صناعة الشعر** . تحقيق : د . جعفر الكتاني- [دون ناشر] - بغداد- ١٩٧٩م .
- حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم القرطاجني) : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** . تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة . الطبعة الثالثة - دار الغرب الإسلامي- بيروت- ١٩٨٦م .
- حسن ناظم : **مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم** . الطبعة الأولى-المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء- ١٩٩٤م .

– د . خليل إبراهيم أبو ذياب : **المعمار الفني للزوميات** . الشركة العربية للنشر والتوزيع– [دون تاريخ] .
– خوسية ماريا بوثويلو إيفانكوس : **نظرية اللغة الأدبية** . ترجمة : د . حامد أبو أحمد . مكتبة غريب . [دون تاريخ] .
– د . رفعت عبد السلام الفرنواني : **وظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي** . [دون ناشر] – ١٩٩٠م .
– رولان بارت : **الدرجة الصفر للكتابة** . ترجمة : محمد بُرّادة . الطبعة الثالثة – الشركة المغربية للناشرين المتحدين– ١٩٨٥م .
: **درس السيميولوجيا** . ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي . الطبعة الثالثة–دار توبقال– المغرب– ١٩٩٣م .
: **قراءة جديدة للبلاغة القديمة** . ترجمة : عمر أوكان . أفريقيا الشرق – ١٩٩٤م .
: **النقد والحقيقة** . ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب . مراجعة : محمد برادة– الشركة المغربية للناشرين المتحدين– الطبعة الأولى– المغرب– ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م .
– رومان ياكبسون : **٦ محاضرات في الصوت والمعنى** . ترجمة : حسن ناظم ، علي حاكم صالح . الطبعة الأولى– المركز الثقافي العربي– بيروت/الدار البيضاء– ١٩٩٤م .
: **قضايا الشعرية** . ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون . الطبعة الأولى– دار توبقال للنشر– المغرب– ١٩٨٨ م .
– ستيفن أولمان : **دور الكلمة في اللغة** . ترجمه وقدّم له وعلّق عليه : د . كمال بشر . مكتبة الشباب– مصر– ١٩٨٧م .
– سُحيم (أبوعبد الله سحيم) : **ديوان سحيم ؛ عبد بني الحسحاس** . تحقيق : أ . عبد العزيز الميمني . دار الكتب المصرية– ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م .
– سعيد بنكراد : **النص السردي ، نحو سيميائيات للإيديولوجيا** . الطبعة الأولى– دار الأمان– الرباط– ١٩٩٦م .
– د . سعيد توفيق : **مداخل إلى موضوع علم الجمال ، بحث في معنى الاستطيقى** . دار الثقافة للنشر والتوزيع– ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م .
– د . السعيد السيد عبادة : **أبو العلاء الناقد الأدبي** . الطبعة الأولى– دار المعارف–

مصر- ١٩٨٧م .
- سعيد الغانمي : **اللغة والخطاب الأدبي** . (اختيار وترجمة) . الطبعة الأولى- المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء- ١٩٩٣م .
- د . سيد البحراوي : **العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية** . الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٣م .
- الشريف المرتضي (علي بن الحُسين الموسوي العلوي) : **طيف الخيال** . تحقيق : حسن كامل الصّيرفي . مراجعة : إبراهيم الإبياري . الطبعة الأولى- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- الإدارة العامة للثقافة- الجمهورية العربية المتحدة- ١٩٦٢م .
- د . شكري محمد عياد : **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين** . سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٧٧)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- ربيع أول ١٤١٤هـ/ سبتمبر (أيلول) ١٩٩٣م .
- د . صلاح فضل : **أساليب الشعرية المعاصرة** . سلسلة كتابات نقدية ، العدد (٥٤)- الهيئة العامة لقصور الثقافة - أغسطس ١٩٩٦م .
: **بلاغة الخطاب وعلم النص** . سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٦٤)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت - صفر ١٤١٣هـ/ أغسطس (آب) ١٩٩٢م .
: **علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته** . الطبعة الثانية- سلسلة دراسات أدبية- الهيئة العامة للكتاب- ١٩٨٥م .
: **مناهج النقد المعاصر** . الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٧م .
- عباس حسن : **النحو الوافي** . الطبعة العاشر- دار المعارف- [دون تاريخ]
- د . عبد الرحمن السيد : **العروض والقافية ، دراسة ونقد** . الطبعة الأولى- مطبعة قاصد خيّة- الفجالة- القاهرة- [دون تاريخ] .
- د . عبد السلام المسدي (بالاشتراك مع د . محمد الهادي الطرابلسي) : **التفكير اللساني في الحضارة العربية** . الدار العربية للكتاب-ليبيا- تونس- ١٩٨١م .
: **الشرط في القرآن ، على نهج اللسانيات الوصفية** . الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس- ١٩٨٥م .
: **في آليات النقد الأدبي** . دار الجنوب للنشر- تونس- ١٩٩٤م .
: **قاموس اللسانيات** . الطبعة الأولى- الدار العربية للكتاب- تونس- ١٩٨١ م .

: **قضية البنيوية ، دراسة ونماذج** . دار الجنوب للنشر- تونس- ١٩٩٥م .
: **المصطلح النقدي** . مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع- تونس- ١٩٩٤م .
- د . عبد القادر زيدان : **قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري** . سلسلة دراسات أدبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦م .
- عبد القاهر الجرجاني (أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد) : **أسرار البلاغة** . قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة/دار المدني بجدة- ١٤١٢هـ/١٩٩١م .
- العلوي (يحيى بن حمزة بن إبراهيم) : **كتاب الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز** . دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .
- فاضل ثامر : **اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث** . الطبعة الأولى- المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء-١٩٩٤م .
- د . فاضل صالح السامرائي : **معاني الأبنية في العربية** . الطبعة الأولى- ساعدت جامعة بغداد على نشره-١٤٠١هـ/ ١٩٨١م .
- فاطمة الطبال بركة : **النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون ، دراسة ونصوص** . الطبعة الأولى-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م .
- فردينان دى سوسور : **علم اللغة العام** . ترجمة : د . يوئيل يوسف عزيز ، مراجعة النص العربي : د . مالك يوسف المطلبي . بيت الموصل- العراق- ١٩٨٨م .
- فلاديمير بروب : **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** . ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر . الطبعة الأولى- النادى الأدبي الثقافي بجدة- ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م .
- قيس بن الخطيم : **ديوان قيس بن الخطيم** . تحقيق : د . ناصر الدين الأسد . الطبعة الثانية- دار صادر- بيروت- ١٩٦٧م .
- كُثَيِّر (كُثَيِّر بن عبد الرحمن بن الأسود) : **ديوان كُثَيِّر** . جمع وشرح : د . إحسان عباس . دار الثقافة- بيروت لبنان- [دون تاريخ] .
- كلود ليفي ستروس : **الإناسة البنيانية** . ترجمة : حسن قبيسي . الطبعة الأولى-

المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ١٩٩٥م .
- د . كمال أبو ديب : **في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن** . الطبعة الثانية - دار العلم للملايين- كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨١م .
- مجمع اللغة العربية : **المعجم الوسيط** . الطبعة الثالثة- مجمع اللغة العربية- القاهرة- [دون تاريخ] .
- مجموعة مؤلفين : **الأدب وقضايا العصر** . ترجمة : عادل العامل ، مراجعة : يوسف عبد المسيح ثروة . سلسلة الكتب المترجمة ، رقم (١٠٩)- دار الرشيد للنشر- منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهورية العراقية- ١٩٨١م .
- مجموعة مؤلفين : **بحوث مهرجان القاهرة للشعر العربي** . [دون ناشر] - [دون تاريخ] .
- مجموعة مؤلفين : **طرائق تحليل السرد الأدبي** . الطبعة الأولى- منشورات اتحاد كتاب المغرب-١٩٩٢م .
- مجموعة مؤلفين : **مداخل الشعر** . ترجمة : د . أمينة رشيد ، د . سيد البحراوي . سلسلة آفاق الترجمة ، رقم (١٣)- الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر- ١٩٩٦م .
- مجموعة مؤلفين : **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية** . الطبعة الثانية- دار توبقال للنشر- المغرب- ١٩٩٣م .
- د . محمد بنيّس : **الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها** . الطبعة الأولى- دار توبقال للنشر- ١٩٨٩م .
- محمد سليم الجندى : **الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره** . الطبعة الثانية- دار صادر- بيروت- ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م .
- محمد عبده عَزّام : **مقدمته لتحقيقه لشرح التبريزي لديوان أبي تمام** . الطبعة الخامسة- دار المعارف- [دون تاريخ] .
- د . محمد عجينة : **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها** . الطبعة الأولى- دار الفارابي- بيروت- لبنان ١٩٩٤م .
- د . محمد فتوح أحمد : **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** . الطبعة الثالثة- دار

المعارف- ١٩٨٨م .
- محمد مصطفي بلحاج : **شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى** . الدار العربية للكتاب- ١٩٨٤م .
- د . محمد الهادي الطرابلسي : **خصائص الأسلوب في الشوقيات** . منشورات الجامعة التونسية ، طبع بالمطبعة الرسمية للجمهورية التونسية-١٩٨١م .
- د . مصطفى السعدني : **استاطيقا الإشارة ، دراسة بلاغية سيميوطيقية** . توزيع منشأة المعارف-الإسكندرية- ١٩٩٤م .
- مصطفى السقا : (وآخرون ، بإشراف د . طه حسين) : **تعريف القدماء بأبي العلاء** . الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م .
- مصطفى صالح : **كشاف مصادر دراسة أبي العلاء** . مطبعة العلم- دمشق- ١٩٧٨م .
- د . مصطفى ناصف : **دراسة الأدب العربي** . الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة- [دون تاريخ] .
: **خصام مع النقاد** . النادي الأدبي الثقافي بجدة- ١٤١١هـ/ ١٩٩١م .
: **الوجه الغائب** . سلسلة دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٣م .
- المُفَضَّل الضَّبِّي (المفضل بن محمد بن يَعلى) : **المفضليات** . تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون . الطبعة الثامنة - دار المعارف - ١٩٩٣م .
- ميجان الرويلي (بالاشتراك مع د . سعد البازعي) : **دليل الناقد الأدبي . الطبعة الأولى**- [دون ناشر] - ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م .
- ميشال فوكو : **حفريات المعرفة** . ترجمة : سالم يفوت . الطبعة الثانية- المركز الثقافي العربي- بيروت-لبنان- ١٩٨٧م .
- ميشال لوغورن : **الاستعارة والمجاز المرسل** . ترجمة : حلا ج . صليبا ، مراجعة : هنري زغيب . الطبعة الأولى-سوشبرس (الدار البيضاء) ، منشورات ، عويدات- (بيروت لبنان) ١٩٨٨م .
- د . نصرت عبد الرحمن : **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث** . مكتبة الأقصى- عمان ١٩٧٦م .
- نورثروب فراي : **تشريح النقد** . ترجمة : محيي الدين صبحي . الدار العربية

للكتاب-ليبيا/ تونس- ١٩٩١م .
- والترج . أونج : **الشفاهية والكتابية** . ترجمة : د . حسن البنا عز الدين . مراجعة : د . محمد عصفور . سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٨٢)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير (شباط) ١٩٩٤م .
- د . وليد قَصّاب : **قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم** ، ظهورها وتطورها . الطبعة الأولى- دار الثقافة- الدوحة- ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م .
- د . وهب أحمد رومية : **شعرنا القديم والنقد الجديد** . سلسلة عالم المعرفة ، العدد (٢٠٧)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- شوال ١٤١٦هـ/ مارس (آذار) ١٩٩٦م .
- يوري لوتمان : **تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة** . ترجمة : د . محمد فتوح أحمد . دار المعارف- مصر- ١٩٩٥م .

ثانياً: المقالات

- أحمد بوحسن : **المصطلح ونقد النقد العربي الحديث** ، مدخل إلى علم المصطلح . مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٦٠-٦١ . مركز الإنماء القومي- بيروت/ باريس .
- تزفيتان تودروف : **الأجناس الأدبية** . ترجمة : جواد الرامي . مجلة نوافذ- العدد الرابع- صفر ١٤١٩هـ / يونية ١٩٩٨م . النادي الأدبي الثقافي- جدة .
: **تطور النظرية الأدبية** . ترجمة : مها جلال أبو العلا . مجلة ألف- العدد الأول- ١٩٨١م . الجامعة الأمريكية- القاهرة .
: **تودروف يراجع تودروف** ، لقاء أجراه هاشم صالح . مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٤٠- مركز الإنماء القومي- بيروت/ باريس .
: **اللغة والأدب** . ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي» . اختيار وترجمة : د . سعيد الغانمي .
: **مقولات السرد الأدبي** . ترجمة : الحسين سبحان وفؤاد صفا . ضمن كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي» .
- د . جابر عصفور : مسرد المصطلحات . الملحق بترجمته لكتاب «عصر البنيوية»

لإديث كريزويل .
- جان باتيستافيكو : **منطق الشعر** . ترجمة وتقديم : سلامة محمد . مجلة ألف- العدد الأول-١٩٨١م . الجامعة الأمريكية - القاهرة .
- روجر فاولر : **نحو نظرية لسانية/اجتماعية للخطاب الأدبي** . ترجمة : د . محيي الدين محسب . **مجلة نوافذ** ، العدد الأول- جمادى الأولى ١٤١٨هـ/ سبتمبر ١٩٩٧م . النادي الأدبي الثقافي بجدة .
- رومان ياكبسون : **اللغة وعلاقاتها مع أنظمة التواصل الأخرى** . ضمن كتاب «النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون» لمؤلفته فاطمة الطبال بركة .
: **[القيمة] المهيمنة** . ترجمة : إبراهيم الخطيب . ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس» .
- د . سعد مصلوح : **المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي** . مجلة فصول- المجلد ٦- ج٤- الهيئة المصرية االعامة للكتاب- ١٩٨٦م .
- د . سيد البحراوي : **مقدمة** لترجمة كتاب «مداخل الشعر» .
- د . عبد السلام المسدي : **الذائقة الشعرية وتعاشر الأضداد** . مجلة سطور ، عدد ٨- يوليو ١٩٩٧م .
- عبد العالي بوطيب : **إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث** . مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٣- العدد ١ ، ٢- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت ، ١٩٩٤م .
- د . عبد الملك مرتاض : **تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي** . مجلة نزوى- العدد الرابع- سبتمبر ١٩٩٥م . دار جريدة عُمان للصحافة والنشر .
- د . علوي الهاشمي : **جدلية السكون المتحرك ، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي** . ضمن «بحوث مهرجان القاهرة للشعر العربي» .
- د . عناد غزوان : **المعادل الموضوعي ، مصطلحًا نقديًا** . مجلة الأقلام العدد ٩- وزارة الثقافة والإعلام- دائرة الشؤون الثقافية والنشر- بغداد-١٩٨٤م .
- كلود ليفي شتراوس : **مقدمة** لكتاب ياكبسون «٦ محاضرات في الصوت والمعنى» .
- د . محمد عابد الجابري : **التراث ومشكل المنهج** . ضمن كتاب «المنهجية في

الأدب والعلوم الإنسانية» .
- ميخائيل باختين : **القول في الحياة والقول في الشعر ، مساهمة في علم شعر اجتماعي** . ترجمة : د . أمينة رشيد ، د . سيد البحراوي . ضمن كتاب «مداخل الشعر» .
- ميخائيل خرابجنكو : **شخصية الكاتب الإبداعية** . ترجمة : عادل العامل . ضمن كتاب : «الأدب وقضايا العصر» .
- يوري تينيانوف : **مفهوم البناء** . ترجمة : إبراهيم الخطيب . ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس» .

رسائل جامعية مخطوطة

- رسمية موسى السقطي : **أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري** . رسالة ماجستير- مودعة بالمكتبة المركزية لجامعة القاهرة- تحت رقم ٢٢٣٧- عام ١٩٦٦م .
- د . ممدوح محمد عبد الرحمن : **نظام التراكيب وخصائصها في شعر سقط الزند ، لأبي العلاء المعري ، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث** . رسالة دكتوراة مودعة بالمكتبة المركزية لجامعة عين شمس- تحت رقم ٧١٦٥ [دون تاريخ] .

THE POEM´S POETICITY
ON THE IMMANENT PRINCIPLES OF THE POETICAL TEXT

دراسات أدبية
STUDIES



شعريّة القصيدة

في المبادئ المحايثة للنصّ الشعريّ

هذا الكتاب معنيّ بدراسة الشعريّة (البويطيقا)، ذلك العلم الّذي يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة، الّتي تصنع فرادة الحدث الأدبيّ؛ العلم الّذي يدرس الأدبيّة في النصوص، أو ما يجعل من رسالةٍ لفظيّة ما أثرًا فنّيًا.

ومن هنا تحاول الشعريّة - شأن كلّ منهج يتوخّى العلميّة - أن تكتشف القوانين الكليّة الّتي تقف خلف الظاهرة الأدبيّة، خلف الأدبيّة الّتي تتولّد عنها الأعمال الفنّيّة؛ فكانت عين هذه المقاربة على المبادئ الفاعلة في تشكيل أدبيّة النصّ، متّخذةً من «سقط الزند»، أحدِ أهمّ نصوص الأدب العربيّ القديم لأبي العلاء المعرّيّ أحد أهمّ شعراء العربيّة وأكثرهم موسوعيّةً، أفقًا للاستكشاف.





ISBN 978-614-419-785-1

